DEUTSCHE ZEICHENKUNST IM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT

EIN FÜHRER ZUR SAMMLUNG DER HANDZEICHNUNGEN IN DER NATIONALGALERIE

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/deutschezeichenk01just

NG

AMTLICHE VERÖFFENTLICHUNGEN
DER NATIONALGALERIE

DEUTSCHE ZEICHENKUNST IM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT

Ein Führer zur Sammlung der Handzeichnungen in der Nationalgalerie

von

LUDWIG JUSTI

ZWEITE AUFLAGE

Mit über hundert Abbildungen

IM VERLAG VON JULIUS BARD · BERLIN
1920

Originallithographie des Umschlags
von Max Liebermann

Druck der Reichsdruckerei

Copyright 1919
Verlag Julius Bard, Berlin

Wer die deutschen Künstler des neunzehnten Jahrhunderts in der letzten Feinheit ihres persönlichen Wesens verstehen will, der muß die Zeichnungen kennen – das ist der Grundgedanke des vorliegenden Buches und der Sinn seines Erscheinens.

In der Anordnung der Nationalgalerie werden die Zeichnungen so sehr wie möglich dem Besucher entgegengebracht; hie und da sind kleine Gruppen ausgewählter Blätter aufgehängt, von denselben Künstlern, deren Ölgemälde in der Nachbarschaft zu sehen sind. Diese Kabinette mit Zeichnungen unterbrechen die lange Reihe der Leinwandbilder, die wenigen Blätter werden nun aufmerksam betrachtet, sie wirken als Kostbarkeiten und zugleich als Lockung, sich mit dem reichen Schatz unserer Sammlung bekannt zu machen.

Nach Drucklegung der ersten Auflage dieses Buches wurde es möglich, unsere Zeichnungen-Sammlung in einer Weise zugänglich zu machen, an die früher nicht zu denken war: es wurden die ehemaligen Festräume des Kronprinzen-Palais der Nationalgalerie zur Verfügung gestellt und in ihnen habe ich nun die Sammlung neu eingerichtet. Der größte Raum ist der Studiensaal, an dessen einer Langwand die Schränke mit der SCHAUSAMMLUNG stehen, etwa 3000 Blätter in Mappen, die sich der Besucher der Galerie vorlegen lassen und an Tischen sitzend betrachten kann. Diese Schausammlung habe ich aus dem Gesamtbestand ausgesondert; der Rest, der VORRAT, steht nach Anmeldung bei der Direktion zur Verfügung, die Schausammlung dagegen ist jedermann ohne weiteres zugänglich. Früher bestand diese Trennung nicht, und die Folge war, daß noch nie jemand die Sammlung durchgesehen hatte, weil sie erstens viel zu ausgedehnt war, und weil zweitens Blätter von ganz geringem Wert, oft in großer Zahl, zwischen den guten lagen, den Betrachter aufhielten, ermüdeten und ärgerten. Außerdem war das Ganze alpha-

betisch geordnet, so daß die Blätter in sinnloser Weise sich folgten, und daß es unmöglich war, Zusammengehöriges in ruhiger Muße zu betrachten. Daher beschränkte sich denn auch die Benutzung der Sammlung darauf, daß gelegentlich ein Forscher die Zeichnungen eines bestimmten Künstlers sich vorlegen ließ, meist im Zusammenhang mit einer Veröffentlichung. Die Sammlung wurde also – um den Unterschied durch einen Vergleich zu erläutern – nicht benutzt wie eine Bildergalerie, nicht als Ganzes, sondern nur wie das Depot einer Bildergalerie, wo sich gelegentlich ein Fachmann ein bestimmtes Stück zeigen läßt, weil er über den betreffenden Meister schreibt.

Nunmehr sind nicht nur die künstlerisch weniger wertvollen Blätter als Vorrat ausgeschieden, sondern es ist auch die übrig gebliebene Schausammlung aus der alphabetischen in eine sachliche Ordnung übergeführt, so daß innerlich Zusammengehöriges in den Mappen und Mappenfolgen vereint ist. Dem Besucher des Studiensaals wird von den Aufsehern ein übersichtliches Verzeichnis vorgelegt, in dem er sich über die Art der Anordnung, die Verteilung in den Mappen, den Umfang der einzelnen Gebiete leicht unterrichten kann. Die Ordnung ist nicht lehrhaft oder gar agitatorisch ausgedacht, wie in einer Vorlesung oder Streitschrift, sondern sie dient lediglich dazu, den vorhandenen Bestand wertvoller Zeichnungen möglichst klar zu gliedern. Natürlich sind in Wirklichkeit die Grenzen zwischen den einzelnen größeren und kleineren Gruppen nicht überall scharf gewesen, der Sinn der Einteilung ist, daß dem Betrachter der Schausammlung das innerlich Verwandte klar dargeboten wird.

Wer einen Vormittag im Studiensaal verbringt, kann sich mit den Zeichnungen einer bestimmten Gruppe bekannt machen, und wer solche Besuche täglich wiederholt, wird in etwa zwei Wochen die ganze Schausammlang gesehen haben – mit Muße, weil sie kleinen Umfangs

ist, mit Freude, weil er nur erlesene Blätter zu sehen bekommt, und weil die Eindrücke aus jeder Mappe und Mappenfolge einheitlich sind.

Wer sich dazu die Zeit nimmt, der lernt die kostbarste Sammlung kennen, die es überhaupt von der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts gibt; reicher als irgend eine Galerie, und vom innersten Wesen der Künstler leiser aber auch feiner sprechend als die ausgeführten Werke.

Als Anregung und Vorbereitung zum Betrachten der Schausammlung ist die AUSSTELLUNG gedacht, die ich in dem ersten Raum der Zeichnungen-Abteilung eingerichtet habe, in einem Oberlichtsaal, den die Kronprinzessin und spätere Kaiserin Friedrich für ihre Kunstsammlung umgebaut hatte. Hier hängen nun hundert Zeichnungen aus dem ganzen Gebiet unserer Sammlung, vom Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts bis zur Gegenwart, in einzelnen Gruppen geordnet. Diese Gruppen entsprechen ungefähr den Mappenfolgen der Schausammlung im Studiensaal. Die Schausammlung ist in drei Hauptteilen geordnet; der erste enthält die älteren Jahrzehnte bis etwa zu Krüger, der dritte die neueren von Menzel an; im mittleren die Zeichnungen der Künstler, die mehr für den Bedarf des Publikums arbeiteten, sie sind daher nach Fächern geordnet, Genremaler, Geschichtsmaler und so fort, die Meister des ersten und dritten Teils dagegen nach Richtungen oder Kunstkreisen. Die Ausstellung berücksichtigt im Wesentlichen nur die Künstler des ersten und dritten Teiles der Schausammlung: auf der östlichen Langwand des Oberlichtsaales die älteren Richtungen, vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts bis zur Biedermeierzeit, die Nazarener als Mittelgruppe; an der südlichen Schmalwand Menzel; an der westlichen Langwand die Deutschrömer und die Impressionisten, Thoma als Mittelgruppe; an der nördlichen Schmalwand die sogenannten Expressionisten.

Wer diese hundert Blätter im Oberlichtsaal gesehen und innerlich sich zu eigen gemacht hat, der hat damit eine Vorstellung vom Bestand der Schausammlung im Studiensaal gewonnen und mag dann je nach Muße einen Teil oder das Ganze der Schausammlung durchsehen.

Das vorliegende Buch ist ein FÜHRER zu unserer Zeichnungen-Sammlung. Es werden darin die hundert Blätter der Ausstellung besprochen. Die Reihenfolge entspricht der Anordnung der Ausstellung, die Nummern der Abbildungen sind auch die Nummern der ausgestellten Blätter, und die Kapitelüberschriften sind die gleichen wie die Unterschriften der Gruppen im Ausstellungssaal. Die Abbildungen dieser Ausgabe sollen lediglich als Hinweise auf die Originale dienen, und zur Erinnerung für den Leser, der etwa zu Hause den Text liest. Wem die vorliegende Ausgabe zu kostspielig ist, der findet im Oberlichtsaal auch eine wesentlich billigere Ausgabe, ohne Abbildungen.

Da die Ausstellung sozusagen ein Auszug der Schausammlung ist, so dient der Führer, wie sie, zugleich als Vorbereitung und Anregung zum Studium der Schausammlung. Wie in dieser und in der Ausstellung, so ist auch im Führer die Einteilung nicht lehrhaft oder kämpferisch, sondern nur eine möglichst einfache Ordnung des gegebenen Bestandes.

Der Zweck des vorliegenden Buches ist nicht erfüllt, wenn es gelesen wird, sondern erst wenn es dazu führt, daß die hundert ausgestellten Zeichnungen möglichst reich und lebendig die in ihnen beschlossenen künstlerischen Werte entfalten, und wenn das Lesen und Betrachten weiterhin zum Studium der Schausammlung anregt.

Man hat hie und da diesem Buche andere Absichten untergeschoben, als ob es etwa eine erschöpfende Darstellung aller Dinge

sein wollte, die im neunzehnten Jahrhundert auf Papier gezeichnet wurden, oder eine Geschichte der zeichnerischen Technik, oder eine neue Schlachtordnung der künstlerischen Richtungen. Das Buch soll jedoch nichts anderes sein, als was auf dem Titelblatt, im Vorwort und im Schlußwort deutlich genug gesagt ist.

Die Beziehung zur Kunst leidet in Deutschland daran, daß viele Menschen viel über Kunst lesen und sich danach Begriffe bilden, aber zu wenig sehen. Diesen Übelstand soll unser Buch nicht vermehren, sondern lediglich dazu dienen, vor den Originalen zu lebendiger Anschauung zu führen. Die Anschauung ist das Entscheidende! Unser Text ist nicht Literatur, nicht eine Umsetzung künstlerischer Werte in Begriffe, sondern er gibt Hinweise auf das, was man sehen kann; ihn zu lesen hat nur Sinn, wenn man dabei die Zeichnungen im Auge hat; er soll dem Leser helfen, sich beim Betrachten der Blätter auf die so mannigfaltigen künstlerischen Absichten des vergangenen Jahrhunderts bis auf unsere Tage hin empfänglich einzustellen. Diese Voraussetzung allein kann der Führer zu schaffen suchen, das künstlerische Erlebnis selbst ist die persönliche Angelegenheit des Betrachters. Wer die Fähigkeit oder Übung zu verschiedenartiger Einstellung hat, oder wer das Gegenwärtige und das Vergangene nur von einem Standpunkt aus sehen will, der braucht dies Buch nicht.

ALLGEMEINE VORAUSSETZUNGEN

Die Gemälde und Bildwerke in der Nationalgalerie sind Meisterwerke oder sollen es wenigstens möglichst sein: Arbeiten, in denen die Schaffenskraft eines Künstlers auf ihrer Höhe, nach vollem Reifen, gesammelt und abgerundet zur Schau steht. In den Zeichnungen dagegen ist die Schöpfung nicht immer abgeschlossen, wohl aber fühlen wir uns der Beobachtungsschärfe und Erfindungsfülle näher, und dem Werden der Form. Damit deuten wir gleich einige Unterschiede an, die bei Betrachtung dieser hundert Zeichnungen wesentlich mitsprechen: es verläuft in ihnen eine Stufenfolge reichster Art von der genauen Naturstudie bis zur freien Erfindung aus innerer Vorstellung; und von dem ersten Ansatz eines Bildgedankens bis zum ausgereiften, für sich bestehenden Kunstwerk. Das hängt mit der Entstehung und Bestimmung der Zeichnungen zusammen.

Im Mittelalter und der frühen Renaissance war die Zeichnung ein Teil der handwerklichen Vorarbeit, man brauchte sie, um sich den Aufbau eines Bildes klarzumachen, um einzelne Teile nach der Natur — auch auf Vorrat — festzulegen. Die fertigen Werke dienten praktischen Zwecken, als Fassaden- und Grabstatuen, Altar- und Wandgemälde; es bestand kein Grund für die Künstler, ihre Hilfsarbeiten aufzuheben; nur wenig ist uns erhalten. Allmählich ändert sich das Verfahren und der Sinn des Kunstwerkes. Es entstehen Bilder für den Wohnraum, die nur um des künstlerischen Wertes willen da sind; der Besteller und Käufer erzieht sich zum Sehen solchen Wertes. Aus dem Handwerk wird eine freie geistige Tätigkeit, saubere Vollendetheit in der Materie ist nicht mehr Bedingung, sondern nur nach dem Leuchten des schaffenden Geistes in ihr stuft

sich der Rang. Der alte Tizian beginnt seine Werke mit dem Pinsel, ohne Vorbereitung durch Zeichnungen, auf der Leinwand vollzieht sich die ganze Entwicklung der Ausformung. Nicht jeder hat solche sichere Freiheit gehabt, aber allgemein hat man sie gespielt, der Barockmaler gab sich als Edelmann, der geistig arbeitet, wie ein Dichter, aber nicht im Schweiße seines Angesichts ein Handwerk treibt; zum mindesten wurde der Schein rascher und leichter Malerei erweckt. Weil so das Geistige, die Erfindung in all ihren Verästelungen der Hauptwert im Kunstschaffen geworden war, deshalb bekam nun die Zeichnung eine ganz andere Geltung: für den Kenner war in ihr ein wesentlicher Teil der künstlerischen Leistung gegeben, wie in einem Auszug. In dem Entwurf eines Bildes sah man den Sinn des Meisters für den Aufbau, in der Einzelstudie seine Erfassung der Natur, seine Beherrschung der Form. So wurde die Zeichnung zum Kunstwerk eigener Geltung. Auch der bescheidenere Sammler konnte viele solche Blätter in Mappen legen, mit gleichgestimmten Freunden die Art und den Rang der Meister, die Beziehungen zwischen ihnen besprechen. Vasari, der große Kenner des sechzehnten Jahrhunderts, besaß eine Sammlung von Handzeichnungen, später werden sie häufiger; und so zeichnen denn auch die Künstler mehr und mehr für den Sammler: Blätter die nicht zur Ausführung bestimmt sind, auch nicht zur Hilfe bei einer Arbeit, sondern für sich; der Meister läßt seine Erfindung und Formbeherrschung spielen, und wenn er an einen äußeren Zweck denkt, dann ist es der Verkauf an einen Liebhaber; das Geistvolle, das Rasche und Leichte ist besonders betont. Neben den wenigen Blättern aus früheren Zeiten sind uns solche Barockzeichnungen in großer Zahl erhalten. Sie liegen gegenwärtig ruhig in ihren Mappen — bis auf wenige besondere Ausnahmen, wie Rembrandt — wenn aber die Kunst der Gegenwart sich einmal auf ähnliche Formabsichten einstellen sollte, so wird des Staunens über die ungeheure Fülle künstlerischen Lebens kein Ende sein.

Das wäre nun aber nur die Hauptlinie der Entwicklung in groben Zügen, in ihr gibt es zahllose Wellen und Ausbiegungen, und neben ihr verlaufen viele andere Bahnen: neben den echten und falschen Genies lebt das biedere Handwerk weiter, nach wie vor werden sorgfältige Studien nach der Natur und mühsame Ausarbeitungen des Aufbaus zu Papier gebracht. Und ebenso mannigfaltig ist die Einstellung der Aufnehmenden, außer den Feinschmeckern freiester

Schöpferlust gibt es, in weit größerer Zahl, Bewunderer genauer Naturwiedergabe, die sie um so mehr bestaunen, wenn sie selbst sich darin versuchen.

Wie nun die langsam-stetige Entwicklung der früheren Zeiten im neunzehnten Jahrhundert zunächst noch einmal unstet und merkwürdig verfärbt wiederholt wird, so finden wir auch jene dem Sinne nach so verschiedenen Arten der Zeichnung nacheinander und nebeneinander. Die Nazarener streben nach ähnlicher Leistung wie die alten Handwerker, sie brauchen daher auch ähnliche Vorarbeiten, klären auf dem Papier die Bildanlage allmählich ab, machen sorgfältige Studien für alle Einzelheiten, zeichnen die Gestalten etwa erst als Akt und dann die Gewandteile nach wohlgeordneten Stoffstücken. Anders der Freilichtmaler; er überträgt — grundsätzlich — den Eindruck der Natur unmittelbar auf die Leinwand; wenn er zeichnet, so sind es, im allgemeinen, besondere Schöpfungen, selbständig neben den Gemälden; freies Ausströmen der Erfindungskraft, rasches Festhalten eines Natureindrucks auch ohne Absicht späterer Verwertung, nur etwa als Kostbarkeit für den Liebhaber.

Die Beziehung zur Natur ist ganz verschieden; manche streben nach möglichster Unbefangenheit, bei anderen geht die Anschauung durch bestimmte Formvorstellungen hindurch, die oft aus älterer Kunst entwickelt sind.

Und wir finden — außer diesen Unterschieden der Richtungen — nebeneinander alle Stufen vom ersten Einfall eines Bildgedankens über Einzelstudien und Aufbauskizzen bis zum fertigen Kunstwerk. Auch die Nazarener schaffen mit Stift und Feder und Pinsel abgerundet sorgfältige Blätter, die als Schöpfungen für sich gedacht sind, im Unterschied von ihren alten Vorbildern, denn die Freude des Kunstliebhabers an Zeichnungen war nun einmal als Erbe des achtzehnten Jahrhunderts lebendig.

Außerdem wirkt die Zeichenweise der Alten aufs mannigfachste nach: wie vor der Leinwand, so denken die Künstler auch vor dem Zeichenblatt an die Werke früherer Meister, die sie am höchsten verehren; die Nazarener wollen Feder und Stift führen wie die Vorgänger Raffaels oder gar wie Dürer, das geht bis zur Art der Namensaufschrift herab. Andere denken an griechische Vasenbilder, andere an japanische Zeichnungen; die klarumrissenen Gestalten des Marées erinnern an die Rötelstudien des Fra Bartolommeo. Mit der Absage des Impressionismus an die alten Meister der Linienzeichnung verblassen dann solche Anklänge.

Dies alles verknüpft und verknäuelt sich nun viel mehr als in früheren Zeiten: die Unterschiede des Formwillens und der Beziehung zu alten Vorbildern, rasch sich verschiebend und neu verbindend; die mittelbare oder unmittelbare Verwertung der Natur, Entwicklung des Bildgedankens aus innerer Vorstellung, in die dann Naturbeobachtung einströmt, oder aus dem Natureindruck, der in künstlerische Form gebracht wird; die Verschiedenheiten der Vorarbeit und innerhalb der Durchbildung; unendliche Abstufung vom völligen Für-sich-sein des Künstlers bis zum bewußten Arbeiten für den Betrachter.

Dazu kommen nun noch all die Möglichkeiten des Verfahrens, die seit dem Mittelalter mannigfach bis zum letzten ausgebildet waren: Blei und Rötel und Kreide, Feder und Wischer und Pinsel, alle Arten der Farbigkeit, vom Tonpapier und der leichten Höhung bis zur vollen Farbe, alle Verbindungen dieser Möglichkeiten, in jeder Stufe von handwerklicher Sorgfalt bis zu freiester Leichtigkeit.

In die ganze Unerschöpflichkeit dieser Unterschiede, Abstufungen, Verknüpfungen tauchen wir ein, wenn wir unsere hundert Zeichnungen betrachten. Wollen wir vor jeder dieser Schöpfungen den Geist erleben, der sich darin gestaltet hat, so gilt es immer eine neue Einstellung des Sehens, Empfindens — ganz anders als wenn wir etwa eine geschlossene Sammlung von Zeichnungen Michelangelos oder Watteaus vor uns haben.

Dann aber zeigt sich erst bei vielen dieser Meister ganz rein, nicht getrübt durch die Umständlichkeiten des ausgeführten Ölgemäldes, das Wesentliche: die Persönlichkeit.

In der alten Kunst erscheinen ganze Schichten gleichartig, die Begabteren erheben sich wohl ein wenig daraus, aber nur die ganz Großen scheinen für sich zu stehen. Im neunzehnten Jahrhundert jedoch, nach dem Zusammenbruch der alten, stetigen, festgeschlossenen Ordnung, blüht überall die Persönlichkeit frei auf, auch die Künstler bescheidenen Könnens haben eigene Prägung. Gewiß bilden sich Gruppen, wir sprachen schon von den Nazarenern, den Freilichtmalern, und so gibt es noch viele andere, aber in ihnen ist doch mehr geistige Verschiedenheit als innerhalb der alten Schulen, und die Rechnung geht nie ganz glatt auf; wer ein Buch schreibt oder eine Galerie ordnet, kommt nicht so rein aus wie bei der alten Kunst; viele Persönlichkeiten, Menzel an der Spitze, entziehen sich überhaupt der Einordnung. Erfassen wir das Kunstwerk nicht als

Gegebenes, sondern als ein Werdendes, das wir vor uns entstehen sehen, als Sichgestalten besonderen Geistes, so werden wir unsere neueren Meister oft mit größerer Liebe erleben als die alten. Wir denken etwa vor einem Bildnis Feuerbachs an Bronzino: bei dem Florentiner ist alles Sicherheit, rein und klar gewachsen wie die Natur selbst, das Handwerkliche vollkommen beherrscht; Feuerbachs Gemälde daneben in vielem unsicher, unfertig, ungekonnt — und doch ist Feuerbach als Geist feinsten Baues, als widerspruchsvolles Geschöpf unserer Zeit, Erbe verschiedener Anlagen, Ausdruck sich kreuzender Strebungen, wollend, suchend, ringend, bald herrscherhaft, bald verzweifelnd, nachtastend und frei strebend, zart und trotzig, kleinmütig und heroisch — der Mensch Feuerbach ist uns unendlich kostbarer als jener Florentiner, sein Schaffen begleiten wir mit ganz anderem innerem Anteil; wo wir in seinem Werk eine stolze Linie oder köstliche Farbe sehen, neben müd oder nachlässig Mißlungenem, da leben wir in anderem Empfinden mit als vor dem sicheren Können des alten Meisters. Und in den Zeichnungen offenbart sich das Eigene dieser Künstlerseele feiner, zarter als in den Gemälden.

Denn es kommt bei den deutschen Meistern noch etwas ganz Besonderes hinzu, in der Geschichte unserer Kunst begründet.

Während in Italien seit Giotto die Kirchenwände mit Fresken bedeckt wurden, bald auch die Tafelmalerei aufblühte, in Palästen der Regierungen und großer Herren den Künstlern reichste Tätigkeit wurde, hatten die deutschen Maler im allgemeinen nur die Flügel an den geschnitzten Altären zu schmücken; mit der Reformation hörte auch dies auf. Und es fehlte nicht nur an Aufträgen, sondern außerdem an einer großen einheitlichen Schulung, wie sie in Italien durch Florenz und Venedig gegeben war. Dürer, den wir als den Altmeister der deutschen Maler verehren, hat nur ganz wenige Bilder geschaffen, er war im Grunde nicht so sehr ein Maler als ein Holzschneider und Kupferstecher, und ein Zeichner, der größte Zeichner. Wer Dürers Drucke nicht gesehen hat, nur seine wenigen meist stark überarbeiteten Gemälde in den Galerien, der weiß nicht das Wesentliche von ihm, und erst wer die Zeichnungen kennt, der kann in die letzten Feinheiten und den ganzen Reichtum seiner Kunst eindringen.

Was von diesem größten deutschen Meister des sechzehnten Jahrhunderts gilt, trifft dann im allgemeinen auch für die folgenden Zeiten zu. Die umfang-

reichen Ausmalungen in Schlössern und Kirchen des Barock wurden vielfach an handfertige Ausländer vergeben, oder doch an Deutsche die sie nachahmten; und das Bürgerhaus war im allgemeinen zu arm, um den tragenden Boden für eine eigene und geschlossene Entwicklung der Malkunst bilden zu können. Begabungen wuchsen gewiß überall aus dem unerschöpflichen Reichtum des deutschen Volkes empor, aber ihr Dasein allein half doch nicht zur schulmäßigen Ausbildung der Malerei; die fürstlichen Akademien waren noch weniger dazu imstande. Überblicken wir die deutsche Kunst im achtzehnten Jahrhundert, so müssen wir gestehen: das Beste sind die kleinen Radierungen von Chodowiecki.

Und nun kam noch die Verwerfung alles glücklich erreichten malerischen Könnens durch neue Kunstrichtungen, die ihr Programm bei uns, wie immer, ernsthafter und gründlicher nahmen als in anderen Ländern.

Zunächst der Klassizismus, in Deutschland von einem starken Strom wissenschaftlicher Begründung getragen. Öser begeisterte den jungen Goethe für die Antike, und war selbst ein ganz unbedeutender Maler, der von der hohen Kunst des Altertums eigentlich gar nichts gesehen hatte. Geschnittene Steine waren damals eine wichtige Grundlage, nicht etwa für den Steinschneider, sondern für den Maler und den Gelehrten, dazu Kupferstiche nach Statuen, und wenn es hoch kam Gipse — lauter schwarz-weiße Dinge. Daher genügte meistens die Zeichnung dem antikisch gesinnten Künstler wie dem hochgebildeten Kunstfreunde. Goethe zeichnete, ließ sich Zeichnungen ausführen oder vorlegen.

So war also etwa die Lage gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts: neben den prunkenden Arbeiten an den Höfen, die vielfach von Fremden und jedenfalls im Sinne der Fremden ausgeführt wurden, keine feste große Schule der Malkunst, in der sich deutscher Geist gestaltet hätte; die Liebhaber zeichnen, die gebildeten Kunstfreunde — außer Fürsten und wenigen reichen Patriziern — sammeln Stiche, Zeichnungen, Gemmen oder Gipse.

Auf die klassizistische Zeichenkunst eines Carstens folgen dann die Nazarener. Sie wollten wieder lebendig machen was in der kirchlichen Malerei vor Raffael geblüht hatte. Ganz streng und ehrlich sollte gearbeitet werden, nicht geistreich und spielend leicht, sondern andächtig und gläubig; zum erstenmal wird hier die Gesinnung ein Kennzeichen echter Kunst — ein Maßstab der sich dann mit mancherlei Veränderungen bis heute vererbt hat. Was die Malkunst bis dahin

in langsamem Wachstum erworben hatte, wurde als Tand und Verderbnis preisgegeben.

Inzwischen war Deutschland durch die langen kriegerischen Wirren aufs neue verarmt. Das bürgerliche Leben in den deutschen Städten war äußerst bescheiden, für die Tafelmalerei gab es wenig zu tun. Zwar hatte die Kunst manchen Gönner, die stolzesten Absichten hegte Ludwig von Bayern, aber er bestellte riesige Fresken, bei denen die Künstler für die Ölmalerei nichts lernen konnten; und ähnlich blieb es allgemein bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus. Die bürgerliche Gesellschaft, in Räumen bescheidenster Ausstattung lebend, pflegte Wissenschaft, Dichtung und Musik; in der reichsten Stadt, Frankfurt, kamen vornehme Kreise abends zusammen und betrachteten Kupferstiche oder Zeichnungen. So gibt es neben den anspruchsvollen aber innerlich unwahren Wandbildern in Kirchen, Schlössern und Burgen nur wenige meist sehr bescheidene Ölgemälde, am besten darunter die Bildnisse; in großer Zahl aber Schwarz-Weiß-Blätter, und das Wertvollste davon sind die Zeichnungen. Wie anders in Frankreich, wo die Maler für ein breites Bürgertum reicher Lebensführung zahllose Ölgemälde schaffen konnten. Und außerdem vollzog sich die Entwicklung dort im wesentlichen an einer Stelle, in Paris; jeder Fortschritt wurde sofort allerseits bemerkt, in die allgemeine künstlerische Bewußtheit aufgenommen, wenn auch oft durch Gegenwirkung. In Deutschland bestand solche Gemeinsamkeit des Bodens wohl für alles Gedruckte: Wissenschaft, Dichtung, Musik; und auf dem Gebiet der bildenden Künste ebenfalls für das Gedruckte, Stahlstiche und Holzschnitte, Nachbildungen von wirklichen oder vermeintlichen Meisterwerken — in der Malkunst aber fehlte eine genügend feste, stetige und einheitliche Schulung der Ausübenden wie der Genießenden. Die Ausstellungen, die nun aufkamen, und gar die Verlosungen, und die gedruckten Besprechungen schadeten nur. Viele malerische Begabungen, die wir inzwischen wieder entdeckt haben, versprühten und versandeten schließlich, ohne schulbildend zu wirken. Das Ergebnis war: diese deutschen Maler konnten nicht malen, in dem Sinne wie die Franzosen malen konnten. Manche wollten nicht einmal wirklich malen. Cornelius erklärte es gelegentlich für ein Nachgeben an die Sinnlichkeit, wenn man eine Komposition mit Farben ausmale; der Schöpferwille dieses Kolossalmalers begnügte sich durch Jahrzehnte damit, riesige Kartons zu zeichnen,

Kohle auf Papier. In seiner Jugend veröffentlichte er Zeichnungen zum Faust, zu den Nibelungen. Auch andere Künstler, deren Ehrgeiz eigentlich das große Wandgemälde war, fanden Ersatz in Holzschnittbüchern: Schnorr zeichnete seine Bilderbibel, Rethel den Totentanz, mit Bendemann und Hübner die Jubiläumsausgabe des Nibelungenliedes, Schwind seine Märchenfolgen.

Hatten diese Maler nicht genug zu malen, um ihre Erfindungskraft zu betätigen und ihr Leben zu fristen, gebrach es ihnen an ausreichender malerischer Schulung, richtete sich ihre Gestaltungsabsicht auf Kartons und Buchschmuck, in einfacher Strichart — so war die Zeichnung der reinste Ausdruck ihres Wollens und Könnens.

Wer sich mit Dürer beschäftigt, wer seinen Namen verehrend im Munde führt, von dem darf man heute annehmen, daß er weiß, wie entscheidend die Kenntnis seiner Zeichnungen für das verstehende Erleben dieses Meisters ist. Von den deutschen Malern des früheren neunzehnten Jahrhunderts gilt dasselbe, aber es ist wohl dem größeren Kreise der Kunstfreunde nicht durchweg geläufig. Darum muß es nachdrücklich und immer wieder gesagt werden. Dies Deutschland war arm, aber sehr geistig, mehr als heute. Es blühten die Künste die nichts kosteten: Literatur und Musik. Der zweite Faust entstand und die Neunte Symphonie. Ölbilder aber wie in Frankreich wurden nicht gemalt; wollen wir unsere Künstler von damals kennen und lieben lernen, so lieben wie sie es verdienen, dann müssen wir ihre Zeichnungen betrachten und erleben.

Erst in neuerer Zeit verändert sich dann, wie wir sehen werden, das Wertverhältnis zwischen Zeichnung und Gemälde: das Handwerk des Malens nimmt einen erstaunlichen Aufschwung, die Formabsicht der Meister erscheint auf dem Papier nicht sicherer und reiner als auf der Leinwand, die Zeichnungen stehen daher an Wert nicht mehr über den Gemälden, sondern neben ihnen. Doch gewinnen sie, außer ihrem eigenen künstlerischen Reiz, bei vielen Malern noch besondere Bedeutung dadurch, daß sie uns den Reichtum der Bildvorstellung und Erfindung umfassender offenbaren als die Gemälde.

BETRACHTUNG
DER EINZELNEN BLÄTTER

Abbildung 1 *Friedrich Heinrich Füger*

AUSKLANG DER ALTEN KUNST

Leichtes Schalten mit ererbtem Besitz sehen wir in dem Entwurf zu einem Vorhang für das Wiener Burgtheater von *Friedrich Heinrich Füger* (Abbildung 1): Gelenkigkeit der Erfindung, Sicherheit des Aufbaus, Schlagfertigkeit des Formausdrucks. In der Kaiserstadt an der Donau hatte der Barock eine festliche Blüte getrieben: prächtige Paläste, großartige Gartenanlagen, prunkvolle Kirchen, und in Einheit mit dem rauschenden Fluß der Baumassen der Schmuck in Marmor und Farbe. Das Können der österreichischen Barockmaler, die bis vor kurzem wenig beachtet waren, ist erstaunlich. In Fügers Skizze lebt dies Erbe noch,

das seit dem sechzehnten Jahrhundert immer reicher und flüssiger geworden war. Der große weiche Schwung der Linie: vorn links mit der gewohnten dunklen Kulisse ansetzend, durch die Geste der Stehenden und den schwebenden Putto übergeleitet in das Zelttuch, das in kräftigem doppeltem Bogen schatten-begleitet über die helle Mittelgruppe hinzieht wie zu dem vielstimmigen Gesang in alter Oper der prächtige Schwung des Streichkörpers. Und in der Bewegung der Gestalten sind alle Register des barocken Könnens gezogen: ausladende und geschlossene Haltung, jede Art von Achsenverschiebung, Stehen und Sitzen, Liegen und Schweben, verschiedenste Beziehung der Gewandung zur Form wie zur Stellung; und dies reiche Spiel vermannigfaltigt sich in der Wirkung vom einen zum anderen, die Bewegtheit des Einzelnen wird zum Fluß des Ganzen. Ähnlich bei der Lichtstufung: jede Gestalt hat einen anderen Lichtwert, andere Verteilung von Hell und Dunkel, und alle schließen sich zu einer rhythmischen Ordnung zusammen. Ebenso beherrscht ist das zeichnerische Verfahren: Schattenflächen merkwürdiger Form verbinden sich in leichtem Tanz mit raschen Linien barocken Zuges zu sicherer Wirkung, immer verschieden; bei der rechts schwebenden Muse auf wenig moduliertem Ton leichtes Rokoko-Lineament, letzter Ausläufer der gleitenden Linie Correggios; in der Mittelgestalt Licht und Schatten, Papiergrund und Sepia, als scharfe Zweiteilung, umrandet von einfach verlaufenden Umrißlinien, die aber in sich an- und abschwellen, wieder das Ende einer glorreichen Entwicklung von Correggio über Rubens her. Und auch diese ganze Mannigfaltigkeit des zeichnerischen Ausdrucks wirkt in freier Sicherheit zusammen, wie die Eigenheit der Instrumente im Gesamtklang des Orchesters.

Aber das alles ist ererbt, nicht selbst errungen. Schon der ganze Bildgedanke bedeutet nichts Neues oder Besonderes, er ist aus dem Üblichen so heruntergeschlenkert: Theater — also Apoll und die Musen, Apoll spielt natürlich die Leier, und so fort. Wichtiger ist es, daß auch die Form nicht durch eigenes Sichversenken in die Natur gewonnen ist; die Palme rechts und gar die andeutenden Baumumrisse in dem Halbton links sind Handgelenkformeln, aus Tausenden früherer Kunstwerke herausgeschliffen. Der Schwung der Linien und die Gestalt der Flecken sind erlernt, nicht aus selbständigem Ringen um den Ausdruck erworben. Die Bewegungen der Gestalten sind Posen, bekannt aus den Malereien in Kirchen und Schlössern, aus den Porzellansammlungen; nicht aber verkörpert sich in ihnen, wie bei aller echten Kunst, das persönliche Bewegungsgefühl des Meisters.

So ist dies Blatt ein Zeugnis fabelhaften äußerlichen Könnens, gänzlicher innerer Leere.

Vergegenwärtigen wir uns, daß Werke solcher Art seit Menschenaltern in Fülle entstanden waren, daß nun aber die Jugend mit völlig anderer Gesinnung vor das ewige Rätsel des Lebens trat, daß der ganze Zusammenhang des alten Europa vom staatlichen und gesellschaftlichen Gefüge bis zur geistigen Haltung zusammenbrach, daß man wie an reinem, taufrischem Morgen nach schwüler, durchschwärmter Nacht um sich blickte — so verstehen wir, warum begabte Schüler den Akademien wegliefen. Die Jugend empfand einfach, geradeaus, ehrlich, religiös; das spielende aber erlernte Können erschien ihr wertlos und die innere Leere eine Sünde wider den Geist der Kunst.

So wurde denn der ganze Schatz dieses reichen und erlernbaren Könnens über Bord geworfen, und damit ging nicht nur die alte

Leichtigkeit im Aufbau verloren, in der Lichtstufung, der Formangabe, dem Linienfluß, sondern auch die Grazie der Bewegung und die Feinheit der Farbe. Zeigt uns die Skizze Fügers — um es nicht gerade schön, aber kurz zu sagen — den Schmiß der überlieferten Schulung im Erfinden, so mögen die Blätter zweier anderer Meister das Nachklingen des Rokoko in der Körperlichkeit und Farbigkeit vernehmen lassen.

Gottfried Schadow, der Berliner Bildhauer, schuf seine ersten und bekanntesten Arbeiten noch im achtzehnten Jahrhundert; das Streben nach antikischer Formreinheit ist darin köstlich verklärt durch die Grazie der alten Zeit. Wir bringen einige Zeichnungen aus diesen frühen Jahren des Meisters. Ein Entwurf des 28jährigen, 1792 gezeichnet, in Rötel, den man im achtzehnten Jahrhundert besonders bevorzugte: ein Jäger überrascht schlafende Mädchen (Abbildung 2); man denkt an all die graziösen Nacktheiten des französischen Europa, deren Lebendigkeit und reiche Bewegung letztlich auf Rubens zurückgeht, aber immer feiner und zarter geworden war; wie weich ist hier der Fluß aller Linien, wie schwungvoll das Ornament, zu dem sich die beiden Körper zusammenschließen. Freilich sind die Bewegungen auch gekünstelt, ein Schlafen wie um gesehen zu werden, und der Jäger scheint eine Arie zu singen. Es ist eine ererbte und verpflanzte Kunst, nicht auf eigenem Boden frei gewachsen, und wir lächeln leise, wenn wir unter diesen ihrer Schönheit auch im Schlummer bewußten Nymphen und dem Tenor mit der Lanze die Aufschrift »Französisch Buchholz« lesen.

Dieselbe Ortsangabe und Jahreszahl auf der Skizze eines stehenden Mannes (Abbildung 3), wiederum in Rötel, aber ersichtlich nach dem Leben gezeichnet; in der Tracht jener Zeit, die lange Pfeife schmauchend. Alle Gewandstücke sind in Schnitt und Sitz

Abbildung 2 *Gottfried Schadow*

Abbildung 3 *Gottfried Schadow*

Abbildung 4 *Gottfried Schadow*

so vorzüglich gegeben, als wäre der Zeichner vom Schneiderfach; dächte man sie aber weg, so stünde eine praxitelische Statue vor uns: die Erscheinung der Gegenwart verbindet sich mit der überkommenen Grazie, unbefangene Beobachtung mit klassizistischer Schulung, und dies ist bezeichnend für Schadow, den Romfahrer mit dem unbeirrbaren Tatsachenblick des Berliners. Während die Zeichenweise bei jener Buchholzischen Nymphenphantasie etwas locker Tastendes hat, ist sie hier, vor der Wirklichkeit, von einer ganz knappen Festigkeit: der beherrschende Eindruck ist die meisterliche Sicherheit im Erfassen des Wesentlichen; Strichführung

und Schattierung geben kurz und klar das Notwendige; und der Zeichner ist ein Bildhauer, er schaut gleichsam bis zum Skelett durch, sieht in aller Form das plastisch Entscheidende.

Aus späterer Zeit das Studienblatt mit Akt und Pferden (Abbildung 4). Die Form ist nicht malerisch gesehen, auf die äußere Erscheinung hin, sondern bildhauerisch-anatomisch, auf das Wesentliche des inneren Baues hin: die Hand, die Pferde, der Akt; überall erkennt man das Wissen um Knochen, Muskeln, Gelenke; dies Wissen ist so beherrscht, und die Hand so sicher, daß sich eine merkwürdig rasche spielende Linienführung ergibt, etwa in dem Kopf des Aktes.

Und nun, nach diesen Figurenskizzen kleinen Maßstabes, der große weibliche Kopf (Abbildung 5). Wir kehren damit noch einmal in Schadows frühe Zeit zurück, um den geschichtlichen Zusammenhang wieder aufzunehmen. Mozartisch graziöse Belebtheit ist hier wundersam verbunden mit bildhauerischer Knappheit, die aber nicht mit scharfen Linien arbeitet, sondern ganz weich dem zarten Gebilde nachtastet, in menschlicher und künstlerischer Weisheit das Wesentliche des Lebens und der Form erfassend. Indem wir uns an diesem wahren Juwel erfreuen, machen wir uns zugleich mit Bedauern klar, was verloren ging, als die Künstler des jungen Deutschland das Überlieferte verwarfen: die Ausgeglichenheit des Lebensgefühls zusammen mit der meisterlichen Sicherheit des Formausdrucks.

Endlich noch eine dritte Seite des alten Könnens, neben der Gelenkigkeit Fügers und der Grazie des jungen Schadow: die Feinheit der Farbe. Als Beispiele dafür mögen zwei frühe Zeichnungen des *Wilhelm von Kobell* dienen. Welche Zartheit der Tonstufungen in dem Antlitz der »Tant Pfetter« (Abbildung 6), welcher Geschmack in der Abstimmung zu den umgebenden Farbwerten des Haares,

Abbildung 5 *Gottfried Schadow*

Abbildung 6 *Wilhelm von Kobell*

Abbildung 7 *Wilhelm von Kobell*

des Grundes, wie weich die Bewegung der Oberfläche in Form und Licht! Oder, die Mutter mit den beiden Kindern am Nähtisch (Abbildung 7): blütenhafte Farben, mit hohem Geschmack geordnet, die roten Lippen des Mädchens als oberste Note in diesem weichen Akkord, während das Gesicht der Mutter nur durch die Haube durchschimmert. Köstlich die gazellenhafte Bewegung der Tochter neben der breiten Ruhe und Sachlichkeit der Mutter, der Junge schaut ein wenig blöde zu. Das ist aber nur der Text zu der heiter-graziösen Melodie der Farbe. Wir denken an all die geschmackvollen Dinge aus jener Zeit, hellfarbige Tapisserien auf

weißen Möbeln, oder zarte Malerei auf weißen Porzellandosen. Auch hier in Kobells Zeichnung nimmt Weiß die größte Fläche ein, im Unterschied von damaligen Ölbildern: weil er mit durchsichtigen Wasserfarben auf weißem Papier malt — Stilgefühl für das Handwerk! das ging dann auch auf lange verloren; ebenso die malerische Erfahrenheit, mit der etwa das Köpfchen des Knaben in das weich modulierte Grau des Hintergrundes eingestellt ist. Alle Ausdrucksmittel, Flächen und Tonfolgen, Farben und Striche, sind auf einen milden Klang gestimmt; und die Farbe ist das Feinste darin.

Abbildung 8 *Asmus Jakob Carstens*

DIE KLASSIZISTEN

Wir verlassen nun die spielende Leichtigkeit, die Grazie und den Farbengeschmack der alten Kultur und wenden uns zu den Richtungen, die sich von ihr abkehrten und auf anderen Bahnen suchten, was sie für wertvoller hielten. Die Wandlung greift bis zu den tiefsten Grundlagen der Kunst durch, in Seele und Form, aber, wie immer auf geistigem Gebiet, ist es nicht ein plötzlicher Umsturz, sondern eine Umschichtung, die etwa ein Menschenalter lang dauert. Gerade die drei Meister, deren Zeichnungen wir bisher betrachtet haben, lebten noch weit in die neue Zeit hinein und wurden zum Teil selbst Führer der gewandelten Anschauungen.

Die älteste der neuen Richtungen in der deutschen Kunst ist, wie in Frankreich, der ausgesprochene Klassizismus. Antike Form hatte man schon seit Jahrhunderten bewundert und immer mehr verwertet, aber nun wurde dies Bestreben gleichsam radikal und führte zum Bruch mit dem Bisherigen. Wir erleben den schroffen Wechsel in aller Deutlichkeit bei dem Pariser Jacques Louis David; Deutschland aber hatte leider keinen Maler von solchem Können. Früher ließ man in den Büchern die Geschichte der neueren deutschen Kunst mit *Asmus Jakob Carstens* beginnen, jenem armen Schleswiger, der unter harten Entbehrungen und mit eiserner Anstrengung auf das Ziel hinarbeitete, das ihm als das einzig richtige erschien: die Hoheit der Antike, verbunden mit dem Rhythmus Raffaels und der Größe Michelangelos. Aber er war bezeichnenderweise gar kein Maler, sein Streben erschöpfte sich fast ganz in mehr oder minder umfangreichen Zeichnungen, bei denen jene Vorbilder merkwürdig vermengt erscheinen, alle Bestandteile der Mischung natürlich sehr verdünnt. Käme es allein auf die Gesinnung an, auf Leiden um des unbeirrbar erstrebten Zieles willen, auf mannhaften Trotz gegen Akademien und wohlbezahlte Üblichkeit, dann müßte auch die heutige Jugend ihn als Helden-Vorläufer verehren. An den Minister Heinitz, den Kurator der Berliner Akademie — Carstens gehörte ihr seit 1790 als Professor an — schrieb er aus Rom, daß er nicht an der Akademie, in diesem eingeschränkten Wirkungskreise, den Rest seines Lebens versäuern wolle. »Die Zweckmäßigkeit dieses Instituts steht ohnehin auf schwachen Füßen. Vielleicht ist bloß die Befriedigung der Eitelkeit derer Regenten, sich dadurch das Ansehen zu geben, als täten sie Wunder für die Kunst, der Zweck der Akademie . . . Bringt die Natur ein Genie hervor (welches doch nur selten ge-

schieht), schwingt es sich durch tausend Widerwärtigkeiten ans Tageslicht, so unterstütze man dieses. Es ist einem Monarchen soviel Ehre für die Nachwelt, ein Genie unterstützt, als eine Schlacht gewonnen und Provinzen erobert zu haben.« Und er verweigert dem erzürnten Minister endgültig die Rückkehr. Er werde sich mit seinen Arbeiten vor der Welt rechtfertigen. »Lasse ich doch alle dortigen Vorteile fahren und ziehe ihnen die Armut, eine ungewisse Zukunft und vielleicht ein kränkliches, hilfloses Alter, bei meinem schon jetzt schwächlichen Körper vor, um meine Pflicht und meinen Beruf zur Kunst zu erfüllen. Mir sind meine Fähigkeiten von Gott anvertraut; ich muß darüber ein gewissenhafter Haushalter sein, damit, wenn es heißt: Tue Rechnung von deinem Haushalten! ich nicht sagen darf: Herr, ich habe das Pfund, so du mir anvertraut, in Berlin vergraben.«

Wir führen diese Äußerungen an, weil darin — zugleich auch für die nach ihm kommenden jungen Geschlechter — die grundsätzlich neue Gesinnung klar hervortritt: die Kunst ist nicht ein höheres Handwerk, gegen gute Bezahlung das Leben der herrschenden Klasse schmückend, sondern sie ist Dienst an einem Hohen, Heiligen, das Opfer der Person fordernd; sie soll nicht für den einzelnen Besteller arbeiten, sondern für die ideale, ewige Welt des Geistes. So ist es denn auch bezeichnend, daß Carstens seine Hauptwerke — meist farblose Entwürfe — in Rom ohne Auftrag schuf und dann als Zeugnisse einer neuen edleren Kunst in öffentlicher Ausstellung »dem allgemeinen Urteil« vorführte, mit eingehenden gedruckten Erläuterungen.

So sehr die Auffassung dieses Kämpfers und Dulders von seiner Künstlerpflicht dem hohen Streben aller folgenden Zeiten vorbildlich sein konnte, so wenig sagt die Form seiner Arbeiten der späteren Anschauung.

Was wir in den bisher besprochenen Zeichnungen gesehen haben, fehlt bei Carstens durchaus: die Flottheit Fügers, die bildhauerische Sicherheit Schadows, die farbige Zartheit Kobells. Keine eigene Erfassung der Natur, keine eigene Form, keine handwerkliche Feinheit, keine Farbe. Diese verhängnisvolle Entgleisung hochgesinnten künstlerischen Strebens mag als eine Wirkung der allzu wissenschaftlich-literarischen Einstellung des damaligen Deutschland gelten. Sie erklärt es, daß Carstens als Herold einer neuen Malkunst galt, obwohl er kaum zum Malen gekommen war. Aus Rom schrieb er an den Minister Heinitz: »Man gafft und staunt und weiß nicht, wie ich den großen Stil aus Deutschland mit nach Rom bringe.«

Ein Beispiel dieses »großen Stils« ist der Besuch der Griechenfürsten im Zelte Achills (Abbildung 8), farbig ausgeführt, bezeichnet »Asmus Jacobus Carstens ex Chers:(onesu) Cimbr:(ica) faciebat Romae 1794«: A. J. Carstens aus der cimbrischen Halbinsel (Schleswig Holstein!) hat dies gemacht in Rom 1794. Wir denken uns homerische Helden wohl anders; Achill, der jugendlichste, herrlichste, erscheint hier widerlich aufgeschwemmt, und seine königlichen Besucher sehen aus wie biedere Stammgäste, mit kurzen dicken Beinen; Patroklos steht wie der Wirt neben Achill. Die Bezeichnung der Wesensarten ist übertrieben, wie auf einer minderen Bühne, der kluge Odysseus reißt die Augen auf gleich einem Charakterkomiker. Die Farben sind ohne feineres Gefühl zusammengebracht, die Linien leer. So fern uns diese Darstellung dem Geiste Homers zu stehen scheint, so fern auch der Form antiker Kunst. Wir können die Überzeugtheit des Künstlers von seiner göttlichen Berufung und den Beifall seiner Bewunderer nur aus dem Reiz des Gegensatzes erklären: daß hier

Abbildung 9 *Asmus Jakob Carstens*

all die hochgesteigerte Verfeinerung fehlte, an der man sich müde gesehen hatte. Nach dem überzierlichen Tänzeln der Rokoko-Griechen mochte man in der derben Dörflichkeit dieser Gips-Cimbrer homerische Einfalt und Größe sehen.

Lebendiger eine große Federzeichnung: Jason auf Jolkos (Abbildung 9). Bei den Hauptgestalten wiederum viel Gipsernes, aber in den bewegten Gruppen der Zuschauer manches Frische, freilich auch aus zweiter Hand: hier hat die Renaissance Pate gestanden. Wir sehen etwa links knieende Frauen, die deutlich an Raffael erinnern, ebenso ein verkürzter Kopf rechts. Weiterhin in dem Bauwerk zu beiden Seiten reizvoll bewegte Gestalten — wenn uns auch die Vorbilder einfallen, so ist das Ergebnis doch erfreu-

Abbildung 10 *Asmus Jakob Carstens*

licher als bei jenen Erinnerungen aus dem Antikensaal. Und die ganze Anlage hat einen gewissen großen Zug.

Am seltsamsten vielleicht wirkt die Absicht, antikisch zu sprechen, wenn sie auf einen Vorgang naher Vergangenheit angewandt wird: die Schlacht bei Roßbach (Abbildung 10), 1791 in Berlin gezeichnet. Im folgenden Jahre beteiligte er sich auch mit einem plastischen Modell an einem Wettbewerb zum Denkmal Friedrichs des Großen. Auf der Zeichnung der Roßbacher Bataille erscheint der preußische Rokoko-König mit klassischem Profil, augusteischer Geste. Wie lebendig vorher Chodowiecki, nachher Menzel! hier ist die Kunst graue Theorie. Das entscheidend Graue dabei ist übrigens nicht die Wahl der Form — Goethes Hermann und Dorothea ist trotz der Hexameter lebendig — sondern daß die persönliche Begabung bei Carstens nicht ausreichte, um die fremde Form mit eigenem Leben zu durchdringen.

Abbildung 11 *Bonaventura Genelli*

Diese Art von zeichnerischem Klassizismus fristete dann noch ein blutarmes Leben bis etwa in die Mitte des Jahrhunderts hin; ein Beispiel ihres traurigen Endes bietet der farbige Entwurf von *Bonaventura Genelli* (Abbildung 11): immer noch ein Gemisch von Antike, Raffael und Michelangelo — aber auf welchen Boden ist diese kostbare Saat gefallen! Die Bewegungen durchweg von verletzender Albernheit, Anordnung und Farbe wie von einem Stubenmaler, und das Gefühl für Form, für Oberfläche geradezu widerlich.

Erfreulicher als in der Malerei stellt sich der Klassizismus in der Baukunst dar. Ganz besonders in Berlin. Hier ist schon die ältere Stufe, der sozusagen graziöse Klassizismus, durch Meisterwerke vertreten: das Brandenburger Tor vom alten Langhans, geschmückt mit köstlichen Bildwerken Schadows, vielleicht der feinste Bau Berlins; die Königskammern, von Gontard, Lang-

hans und Erdmannsdorf, ebenfalls mit Skulpturen Schadows. Dann folgt der strengere Klassizismus des jüngeren Gilly, der freilich in seinem kurzen Leben und in auftragsarmer Zeit hauptsächlich nur zu Entwürfen kam. Gillys großer Schüler, *Karl Friedrich Schinkel,* fand zunächst auch keine Betätigung auf dem Bauplatz, zeichnete und malte; nach der Wiederaufrichtung Deutschlands aber wurden ihm große Aufträge zuteil; das Alte Museum, das Schauspielhaus, die neue Wache adeln das architektonische Bild Berlins durch die Feinheit in der Massengliederung und in der Durchbildung aller Einzelform. Der große Baumeister würde kaum in diesem Zusammenhang zu nennen sein, wenn er nicht auf die anderen Künste einen weitreichenden Einfluß geübt und sich selbst als Maler und besonders als Zeichner betätigt hätte; gerade in seinen Gemälden und Studienblättern spiegeln sich vielfarbig die künstlerischen Neigungen und Strebungen seiner Zeit. In der Nationalgalerie hängen die sechs großen Landschaften, die er 1814 zum Schmuck eines Bürgerhauses malte; dagegen enthält sie an Studien nur weniges und nicht sehr Bezeichnendes; wie man an anderer Stelle, in der akademischen Hochschule, eine reiche Sammlung Schadowscher Blätter findet, so kann man Schinkel als Zeichner im Beuth-Schinkel-Museum der Technischen Hochschule gründlich kennen lernen.

Der Durchblick aus einer Halle auf ummauerten Garten (Abbildung 12) erinnert uns daran, daß Schinkel sich ausgiebig im Entwerfen von Dekorationen für das Königliche Theater betätigte; und die Einzelheiten lassen uns an italienische Villen denken, an Pompeji, an Spanien, vor allem aber an — Potsdam, an Schinkels eigene Schöpfungen, Charlottenhof, die römischen Bäder. Kühle Halle, Springbrunnen, farbenreiche Pflanzen, Schattenschlag auf

Abbildung 12 *Karl Friedrich Schinkel*

heller Mauer, Laubdach und Vasen gegen den Himmel: so sah man damals die Reize des Südens und zauberte sie in die sandige Mark hinein, nicht als Fassung wirklichen Lebensanspruchs, sondern als romantische Träumerei.

Dieser Zug zum baukünstlerischen Phantasieren, zum romantischen Spiel mit Gesamtanlagen verschiedener Stile geht bei Schinkel neben der Strenge seiner ausgeführten Bauten einher, fand bei der Ärmlichkeit jener Zeit nur selten bescheidene Verwirklichung, wie eben in Potsdam; die Zeichnungen aber geben in reicher Fülle Anschauung von dieser Art seiner Erfindungsgabe,

Abbildung 13 *Karl Friedrich Schinkel*

die für die ganze künstlerische Haltung des damaligen Deutschland so bezeichnend ist. Dagegen ist die Handschrift in solchen Blättern kaum von eignem Wert.

Auch in der Skizze einer Kirche am Teich (Abbildung 13) ist die Zeichenweise unpersönlich; es sind die damals üblichen Formeln benutzt, zum Beispiel im Baumschlag; nicht der Zeichner fesselt uns, sondern der Romantiker, der Erfinder stimmungsvollen Gesamtkunstwerkes. In dem Gebäude mischen sich die verschiedensten Stile: über einem zyklopisch-gotischen Sockelgeschoß, das an die kühlen Grotten italienischer Kaskaden erinnert, eine Vorhalle mit dorischen Säulen, Tudorbogen, flachem, merkwürdig ausspringendem Treppengiebel und einem mächtigen Kreuz wie auf Wilnaer Barockkirchen; dazwischen erscheint, über antikischem Geländer, eine hochgotische Rose; links springt eine runde Fläche heraus, und oben ragen in weitem Abstand zwei niedrige Türme romanischer Form empor, mit neugotisch-zier-

lichen Fialen. Dies merkwürdige Bauwerk ist eben nicht wie alte Pfarrkirchen oder Klosterbauten aus bestimmtem Bedürfnis erwachsen, sondern aus romantischer Phantasie, in entsprechender Umgebung; links ein Grabmal neben Pappeln, rechts am Wasser unter mächtigem Theaterbaum eine Ruhebank zum Träumen. Der ganze Gedanke steht etwa zwischen Erdmannsdorfs Wörlitz und der Sakrower Kirche von Persius. Wir sehen das Spiel mit alten Formen, das dann für die Baukunst des neunzehnten Jahrhunderts bezeichnend blieb, das Erfinden von Architektur ohne rechten Zweck, wie es besonders in München geschah, und das feinsinnige Zusammendenken von Bau und Umgebung, das in Potsdam die reizvollste Verwirklichung fand, durch Schinkel selbst, auch schon vor ihm, hauptsächlich aber durch seine Nachfolger.

So ist diese Zeichnung, im Vortrag unbedeutend, ein Zeugnis jener Auflockerung der bis dahin festen und stetigen Stilentwicklung; die künstlerische Einheit liegt nicht in der architektonischen Form, sondern in der seelischen Stimmung. Und solche Stimmung äußert sich auch in den Werken der Maler, in erzählenden Bildern wie in Landschaften. Bald macht sich mehr die Verehrung der alten Kunst verschiedener Art geltend, bald mehr die seelische Wirkung. Wir sprechen von klassischer Landschaft, von nazarenischer Malerei. Das Gemeinsame und Deutsche ist dabei das Hoch-hinaus-wollen, aus dem eigenen Boden fort, über das eigene Können hinweg, in ein Land stiller Träume.

Abbildung 14 *Joseph Anton Koch*

DIE KLASSISCHE LANDSCHAFT

Neben dem gedankenhaften Klassizismus eines Carstens und dem schöpferischen eines Schinkel wird noch eine dritte Erscheinung seit je als klassisch bezeichnet, die sogenannte klassische Landschaft, aber diese Benennung kann leicht mißverstanden werden; die Beziehung zur Antike ist da nur schwach und äußerlich, das wirksame Vorbild war vielmehr die Form der Landschaftsmalerei, wie sie sich von Giorgione her über die Carracci entwikkelt, durch Poussin und Claude Lorrain eine Abklärung erfahren hatte, die man als »klassische Landschaft« zu bezeichnen gewohnt war.

Joseph Anton Koch, durch lange Jahre das Haupt der deutschen Maler in Rom, gilt als Begründer der neuen klassischen Landschaft. Die Federzeichnung mit Boas und Ruth (Abbildung 14) gibt klar und rein das Grundsätzliche des Formwillens. Vorn ein Platz für die kleinen Gestalten, die als Akte hingesetzt und dann mit Gewandlinien umschleiert sind. Die Ähren umrahmen diese Vorderbühne; an der Rampe eine flache Form als Ansatz für die Tiefenbewegung, rechts und links etwas kräftiger. Dann folgen zwei Zwischenkulissen, Geländeerhebungen mit hohen Bäumen. Da die Hauptgestalten, Boas und Ruth, ein wenig links von der Mitte stehen, so ist die rechte Kulisse breiter, kleine Figuren finden hier noch Platz und italienische Häuser mit einer Palme. Die linke Baumgruppe ist schmaler, aber höher, sie reicht vom unteren bis zum oberen Bildrande als zusammenhängende Masse und greift dann über dem Fernblick mit ihren Ästen weit nach innen über. Der abschließende Prospekt fügt sich den Flächen der Zwischenkulissen ein: die Hügelstadt geht von der rechten Baumgruppe aus, nimmt deren abfallenden Umriß scharfkantig auf; die Bewegung läuft dann in der geschlossenen Masse der Buschreihe reichgeformt weiter, unter jenen ausgreifenden Ästen mündend, und in den ansteigenden zarten Linien fernen Gebirges, durch die Baumstämme schimmernd, wird sie leise ausgeglichen. Zwischen Stadt und Buschreihe eine wirkungsvolle Lücke, die stehende Hauptgestalt betonend.

Das sind nur die beherrschenden Züge der Anlage. Dazu kommen nun die vielen verbindenden, begleitenden, umspielenden Formen: die Geländelinien, die schräg zurückführende Brücke — wie sie auch Rembrandt verwendet — der Schlangenweg zur Stadt empor, die Wolken, als Schichtwolken den Geländelinien ent-

sprechend, in der Mitte an freier Stelle als Haufenwolken zwischen den Laubkronen vermittelnd.

Die Massen, hell und dunkel abgestuft, sind klar im Bilde geordnet, senkrechte und wagrechte Flächen deutlich gegeneinander gesetzt.

Der wesentliche Wert aber liegt darin, wie dies alles rhythmisch empfunden ist. Bei den Figuren: wie die Bewegung der Hauptgestalt sich in dem Begleiter vorbereitet, wie die Geste der Ruth ihr antwortet, wie die Haltung der drei Ährenleserinnen, von der stehenden bis zu der fast knienden, gleich einem musikalischen Thema entwickelt und gesteigert wird, wie die unsymmetrische Einstellung dieser Vordergruppe in die Bildfläche durch die kleinere Gestaltenreihe zur Rechten ausgewogen ist und wie die Kulissen an der Rampe, in der Mitte und Ferne die Figuren umrahmen. Und so hat in der Landschaft jede Masse und Fläche und Linie ihren ganz bestimmten rhythmischen Sinn, ist fest und doch leicht eingespannt in den Zusammenhang des Ganzen.

Diese Art des Bildaufbaus aber ist durchaus abgeleitet aus jenen älteren »klassischen Landschaften«, in ihnen finden wir dieselbe Kontrapunktik, und schon bei Giorgione ist das Gesetz der Anlage in den Hauptzügen und bis in die Einzelheiten genau das gleiche wie hier — die Erfüllung freilich hinreißender und echter: weil bei ihm das Gesetz die selbstherrliche Gestaltung eigenen Empfindens ist.

Neben Koch war der etwas ältere *Johann Christian Reinhart* der begabteste Meister der klassischen Landschaft. Die Nationalgalerie besitzt von ihm eine Folge von Tempera-Gemälden, die er für den Marchese Massimi in Rom zum Schmuck eines Zimmers geschaffen hat; außerdem einige stattliche Zeichnungen. Die große

Abbildung 15 *Johann Christian Reinhart*

Landschaft — Feder und Pinsel, Sepia und Tusche — (Abbildung 15) ist ein recht bezeichnendes Beispiel seiner Kunst. Wir finden wieder den Wechsel von Hell und Dunkel, von aufrechten und zurückgehenden Flächen, das wohlüberlegte Gefüge der Linien, doch ist der Rhythmus nicht so rein und klar wie in jener Skizze von Koch, die Bildfläche ist ein wenig überfüllt, wie übrigens auch in den meisten ausgeführten Werken Kochs. Allerhand antikes Gemäuer steht herum, rechts eine Quellfassung und ein Grabmal, dann am Berghang ein Rundbau und ein Achteck, ein Portal und eine Statuensäule, genau in der Bildmitte eine Tempelfront, mit den stark betonten Senkrechten und Wagrechten Ruhe in den vielfältigen Linienschwung bringend; links ein Denkmal mit dem Namen des Leonidas, auf eine klassische Stätte hinweisend.

Dazu ein Ziegenhirt mit griechischem Hut, und ein klassisch gelagerter Greis. Immerhin ist die Formfülle des einzelnen in größeren Tonfolgen zusammengehalten, die Auflockerung von der hohen Randkulisse links bis zu dem durchschimmernden Meeresspiegel rechts ist fein verbunden mit der Bewegung der Bergmasse im Grunde und den schwingenden Dunkelheiten vorn. Die Zeichenweise ist wenig persönlich, zehrt von der formelhaften Naturwiedergabe wie sie auf den Akademien und in Büchern des achtzehnten Jahrhunderts gelehrt wurde.

Der Grundgedanke des klassischen Bildaufbaus hat sich noch lange hin erhalten. Unter Kochs Einfluß hat Friedrich Preller gestanden, berühmt durch seine Odyssee-Landschaften im Weimarer Museum; große Zeichnungen dazu in unserer Sammlung. Die Gestalten fest in die Form der klassischen Landschaft einbezogen.

Abbildung 16 Franz-Dreber

Franz-Dreber war durch seinen Lehrer Ludwig Richter sozusagen ein Enkelschüler Kochs; seit seinem einundzwanzigsten Jahre lebte er dauernd an der Quelle der klassischen Landschaftsanschauung, in Rom, mit Böcklin befreundet. In unseren Mappen liegen zahlreiche kleine Entwürfe von ihm, darunter manche recht sauber abgewogene Pläne (Abbildung 16). Man sieht in den klaren Umrissen und der deutlichen Schichtung der Kulissen den Zusammenhang mit der alten »klassischen« Landschaft der Italiener und Franzosen. Vor manchem dieser Blättchen denkt man auch wohl an den feinsten Nachfahren jener Alten, an Corot. Man bemerkt aber zugleich, je mehr man davon sieht, wie viel hier eben doch Formel ist: die Bildteile werden gewissermaßen umgeschüttelt,

Abbildung 17 *Karl Rottmann*

wozu denn ein besonderer Aufwand schöpferischer Kraft nicht erforderlich war.

Karl Rottmann, einst hoch berühmt durch seine italienischen Ansichten in den Arkaden des Münchener Hofgartens und die griechischen Landschaften in der Pinakothek, verbindet die Wiedergabe geschichtlich merkwürdiger Örtlichkeiten — für die sich der gebildete Deutsche begeisterte — mit der Größe klassischen Aufbaus; dazu kommt dann mehr und mehr eine atmosphärische Aufgeregtheit, die ein wenig an Theater erinnert. Diese Aufmachung fehlt in der Studie von Akrokorinth (Abbildung 17), so daß wir uns des feinen Blickes für Linien und Farben rein erfreuen können.

Abbildung 18 *Johann Wilhelm Schirmer*

Johann Wilhelm Schirmer übte großen Einfluß als Lehrer, fast zwanzig Jahre in Düsseldorf, ein Jahrzehnt in Karlsruhe. Sein begabtester Schüler war Böcklin, durch den dann das Erbe alter Zeit zu lebendigem Gut wurde. Das Waldinnere (Abbildung 18) zeigt einen ausgeprägten Stil klarer Raumschichtung und fester Flächenordnung. Bei seinen Ölgemälden, etwa den sechs biblischen Landschaften in unserer Sammlung, ist die Reinheit der ursprünglichen Bildvorstellung oft durch allerhand Nebendinge getrübt. Diese Art der Raumanschauung, der Bildabsicht lebt außer bei Böcklin — der bald eigene Wege ging — bei Schirmers anderen Schülern weiter, Heinrich Ludwig und, bis nahe an die Gegenwart hinreichend, Emil Lugo.

Abbildung 19 *Friedrich Overbeck*

DIE NAZARENER

Neben dem Klassizismus und der sogenannten klassischen Landschaft steht als wichtige Erscheinung in der deutschen Malerei des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts die Kunst der Nazarener; besonders bezeichnend für die Lagerung des geistigen Lebens: das Gefühl für die Notwendigkeit einer durchgreifenden seelischen Erneuerung, das damals die besten Herzen des deutschen Volkes ergriffen hat, beherrscht diese jungen Schwärmer. Nicht nur das hochverfeinerte Genießertum des

Rokoko wird verfehmt, auch das Heidentum der Griechenbewunderer wird abgelehnt, so wie die romantischen Dichter den klassischen Goethe bekämpften; in religiöser Gesinnung glaubte man die Glut echter Kunst anfachen zu sollen, bei den Meistern vor Raffael suchte man das Vorbild. Aber während man das überlieferte Können preisgab, vermochte man doch das strömende Leben jener längst versunkenen Zeiten nicht wieder zu erwecken, die Toten blieben stumm, die Geheimnisse ihres Handwerks verschlossen. An Stelle ihrer reichen Linie und leuchtenden Farbe tritt Härte und Trockenheit, an Stelle der Unbefangenheit und schlichten Innigkeit eine süßliche, oft muckerische Frömmelei. Mehr noch als von den anderen Gruppen in der damaligen deutschen Malerei gilt von den Nazarenern, daß ihre Kunst gekünstelt war, und daß diese Maler nicht eigentlich malen konnten. Freilich mit Abstufungen: von dem ersten frischen Ansatz der Bewegung aus geht eine ziemlich gerade Linie abwärts bis zu den letzten Bildern Veits, in denen diese Kunst völlig ermattet und verblaßt; aus ihr aber führen zu verschiedenen Zeiten andere Bahnen in reicher blühende Gefilde.

Der Inbegriff des Nazarenertums ist *Friedrich Overbeck*, der Lübecker, der zum katholischen Glauben übertrat, wie so mancher romantische Geist damals, und in Rom ein klösterliches Leben führte. Wer Cézannes durchgeistigte Farbflächen im Auge hat, kann freilich in seinen harten trockenen Malkörpern nichts Lebendiges finden. In den Zeichnungen aber entdecken wir am ehesten, daß doch auch er ein Künstler war.

Das große Aquarell, die Auferweckung von Jairi Töchterlein (Abbildung 19), lehnt sich durchaus an jene alten Meister an, in der Anlage des Bauwerks, in der Verteilung und Bewegung der

Gestalten, dem Schnitt der Köpfe, der Faltung der Gewänder, der Klarheit der Farben, aber in aller Form fehlt die Frische, und der Ausdruck ist nicht herzgewinnend wie dort, sondern konfirmandenhaft. Das ist alles wie auf seinen Ölgemälden — aber in diesem Aquarell tönt doch ein eigener Klang. Die ehrfürchtige Sorgfalt der Zeichnung spricht hier unmittelbarer zu uns als aus der Verkrustung in seinen Tafelbildern, die Farben sind leichter, durchsichtiger, feiner abgestuft. Man lasse den Blick etwa von dem Mantel der Knienden über den Fußboden und die Bettlade hinauf zu den Abstufungen in dem großen Tuch gehen und darüber zu den Tönen an der Wand und in der Landschaft, Gebäude und Wasser, Berg und Himmel, oder von da nach links abwärts über die fahle Hautfarbe der Toten zu den Kissen, dann zu der Knienden, Kopftuch, Mieder, Mantelumschlag: ein feines Gefühl für weiche Stufungen und Übergänge wird man nicht ohne Staunen bemerken. Ähnlich zarte Farbfolgen, Zusammenklänge und Gliederungen kann man auch sonst überall finden, und um so eher vielleicht wird man das Ganze als Kunstwerk sehen, wenn man sich zunächst einmal die Mittelgestalt und den betenden Vater zuhält: diese süßlich harten Farben schneiden in die Feinheit des übrigen hinein wie die bunten Glaskugeln in altmodischen Gärten den milden Farben der Pflanzen seltsam widersprechen; kommen wir über dies Härteste in dem sozusagen fossilen Katholizismus hinweg, über dies stärkste Mißverständnis der Blütenfarben eines Fra Angelico, so werden wir doch auch zu dieser Seite unserer geistigen Vergangenheit Wege finden.

Nun ist das große Aquarell eine Zeichnung jener Art, auf die wir im Eingang hindeuteten: nicht ein fast zufällig erhaltener Teil aus dem Verlauf heißen Schöpfungsvorganges, sondern ein sorg-

sam vollendetes, für sich gedachtes Kunstwerk, wenn auch der Aufbau noch einmal in Öl ausgeführt werden sollte. Näher aber kommen wir dem Kern dieser etwas wässerigen Frucht, wenn wir Zeichnungen sehen, die der Künstler nicht für den Verkauf, sondern nur für sich gemacht hat. Unsere Sammlung enthält eine beträchtliche Zahl von kleinen Entwürfen, in denen er sich bestimmte Bildgedanken klarmachen wollte. Wir zeigen hier einen davon: Maria zu Füßen ihrer Mutter Anna sitzend (Abbildung 20). Die Schwierigkeit des kirchlichen Vorwurfs ist nicht ohne Geschick bewältigt, die Form klar entwickelt und geordnet, helle und dunkle Flächen wirkungsvoll verteilt; die einfache Umgebung verstärkt in Linien und Lichtwerten das Gefüge der Figuren. Die Feder ist rasch und sicher geführt, von den Formen ist nur das Wesentliche gegeben — man sehe etwa die Köpfe und Hände — und dies mit einer Freiheit und Leichtigkeit, die uns höchlichst erstaunt, wenn wir von Overbecks Ölgemälden kommen. Wir sagen nicht zuviel, wenn wir dies Blatt mit Zeichnungen aus der Dürerzeit vergleichen, und in dem Aufbau finden wir ein lebendiges Verständnis für den Formenfluß italienischer Bilder der Renaissance.

Abbildung 20 Friedrich Overbeck

Man hat neuerdings manche deutsche Maler aus dem früheren neunzehnten Jahrhundert zu Ehren gebracht, indem man ihre

Jugendwerke hervorzog: man fand da vielfach eine künstlerische Frische, die dann in ihren späteren Arbeiten versandete. Derselbe Vorgang spielt bei Overbeck innerhalb des Verlaufes einer einzelnen Schöpfung von ihrer ersten raschen Niederschrift bis zu der fast unpersönlichen und fast unkünstlerischen Verhärtung in dem fertigen Ölgemälde. Darum sind uns solche Skizzen so wertvoll, wollen wir uns des ganzen Umfangs der Begabungen in Deutschland bewußt werden, deren freies Ausleben durch unglückliche Umstände verhindert wurde.

Das gilt nun von den anderen Nazarenern — nach dem vorhin Angedeuteten — in verschiedenem Maße. *Peter Cornelius* gehörte nur vorübergehend dem Bunde der Klosterbrüder an, als geistige Persönlichkeit am höchsten unter ihnen stehend. Dann aber ging er seinen eigenen Weg, und das Malen blieb dabei mehr und mehr zur Seite. Wir sagten schon, daß ihm — gerade auf der Höhe seines Lebens — die Farbe eine Verlockung aus dem strengen Ernst der Zeichnung schien, als dem eigentlichen Wert seiner Kunst. Die letzten Jahrzehnte seines Wirkens sind ausgefüllt mit dem Zeichnen der Kartons für die Grabhalle am Berliner Dom, auf deren farbige Ausführung gar nicht zu rechnen war. Noch in den siebziger Jahren wurden sie in einem vielgelesenen Buch für die bedeutendsten Gemälde des neunzehnten Jahrhunderts erklärt. Sie sind ein besonders bezeichnender Ausdruck der geistigen Verfassung jenes vergangenen Deutschland: in der Form eine immer schwächlicher werdende Verbindung abgeblaßter Erinnerungen aus Raffael und Michelangelo und älteren Meistern, im Inhalt aber — und das war die Hauptsache — tiefe Gedanken, die wir heute nur mit Mühe erkennen, ja im Zusammenhang jenes letzten großangelegten Werkes der Wille,

Abbildung 21 *Peter von Cornelius*

eine eigene Abklärung der Heilslehre zu geben, jenseits der geschichtlichen Bekenntnisse. Das früheste, kräftigste Stück aus dieser Folge hängt im Treppenhaus der Nationalgalerie: die apokalyptischen Reiter; ganz unmalerisch, voller Erinnerungen an alte Meister, aber doch von eindrucksvoller Größe, so recht ein Denkmal des geistigen Deutschland um 1840. Sein erstes nazarenisches Werk aber — nach allerhand unbedeutenden älteren Arbeiten, doch ein Menschenalter vor den apokalyptischen Reitern entstanden — die beiden Fresken für die Casa Bartholdy, sind das Beste in diesem ganzen Umkreise: nie ist das Bemühen

jener Romfahrer um die Kunst der alten Italiener in Empfindung, Aufbau, Zeichnung und auch Farbe zu so glücklichem Ergebnis gekommen. Von da führt dann, in der künstlerischen Form, die Bahn dauernd abwärts, wie bei so vielen anderen Deutschen jener Zeit.

Dagegen besitzt unsere Sammlung keine Zeichnung von Cornelius, die uns lehren könnte, daß seine Bildgedanken ursprünglich frischer aus seiner Erfindung kamen als sie am Ende gerieten. Die Beweinung Christi (Abbildung 21), während seines ersten römischen Aufenthalts entstanden, also in seiner glücklichsten Zeit, ist genau so trocken wie die späteren Kartons, ohne höhere Ordnung im Aufbau, die wir doch wenig später in jenen Bartholdy-Fresken so bewundernswert finden, ohne Sinn für Bewegung; man sehe etwa wie ungeschickt die zusammensinkende Maria von beiden Seiten gehalten wird; dazu kommen altbekannte Posen, die aber fehl am Ort sind, wie das großartige Deuten auf das Grab, von keiner Figur beachtet; es fehlt die Empfindung für den Sinn der Form, vom Reiz nicht zu reden: was für Arme! und gar die Hände! Dazu kommen dann auch wieder eingeflickte Erinnerungen, wie der florentinisch verkürzte Kopf der Sitzenden. Die Strichführung ist sauber, aber hart, mehr verstandesmäßig und fast ausgetrocknet lehrhaft, als beobachtet und gefühlt. Cornelius wollte durch vollendete Sorgsamkeit gleichsam Gottesdienst üben und in der Formensprache den beinahe als heilig verehrten Alten möglichst nahe kommen — obwohl sie doch gerade im Zeichnen viel frischer waren. Das traurige Mißgeschick der deutschen Malerei ergreift uns vor diesem Blatt, die Ablenkung eines stets hochgewillten Geistes von der Unmittelbarkeit der Naturerfassung, von der Selbständigkeit der Bildgestaltung.

Abbildung 22 *Karl Philipp Fohr*

Bei Cornelius steht es demnach — ausnahmsweise — so, daß unser Besitz an Zeichnungen nicht mehr und vor allem nichts Feineres, Tieferes von ihm aussagt, als die großen vollendeten Werke; allerdings kommt hier in Betracht, daß seiner Zeit die Landeskunstkommission den Ankauf seines Nachlasses, mit zahlreichen Studien aus allen Zeiten seines Schaffens, ablehnte. Zum Glück gewinnen wir aber gerade in der Nationalgalerie, vor den Bartholdy-Fresken, von den edelsten Kräften in seiner Kunst eine reinere Vorstellung als irgendwo sonst.

Umgekehrt liegt es bei zwei jung verstorbenen Nazarenern, Fohr und Horny. Die Galerie enthält keine Gemälde von ihnen, auch in anderen Sammlungen findet man nur ganz wenige — weil beide eben so früh dahingerafft wurden; die Zeichnungen

aber geben reiche Kunde von ihnen. Besonders wertvoll sind die Landschaftsblätter von *Karl Philipp Fohr*. Die Ansicht von Trient (Abbildung 22) ist in klaren Flächen reich und wirkungsvoll gebaut, die Farbe frisch und persönlich. Ob auch diese jugendlich-blühende Begabung bei längerem Leben vertrocknet wäre?

Von *Franz Horny* eine stehende Frau (Abbildung 23), mit Farbenangaben oben in der Ecke: wieder jene merkwürdige Durchdringung alter italienischer und deutscher Weise mit eigener Beobachtung und Gabe: große Anschauung der Form und Bewegung, spätgotisch-knorriges Linienspiel in den Falten.

Julius Schnorr von Carolsfeld ist in unserer Galerie mit einem frühen Gemälde vertreten, das er im Beginn seiner römischen Zeit, als Sechsundzwanzigjähriger, malte. Es hat die Herbheit, Frische und Ehrfurcht der Jugend: es gibt in deutschen Museen kaum ein glücklicheres Beispiel seiner Malkunst, ja des Nazarenertums überhaupt. Sonst denken wir, wenn wir den Namen Schnorr hören, an die Nibelungenfresken im Königsbau der Münchener Residenz, in den großen leeren Räumen des Erdgeschosses, die eigentlich keinen anderen Zweck haben als die Wandflächen für diese Bilder herzugeben. Der Auftrag war der Form nach durch italienische Vorbilder bestimmt, dem Inhalt nach durch die damals glühende Begeisterung für das deutsche Heldenlied, aus der dann wenig später Wagners Dichtung hervorgegangen ist. Schnorrs Nibelungenbilder erregten ihrer Zeit in der deutschen Jugend, die sich aus ärmlicher Nüchternheit gern in den geheimnisvollen Glanz und die klirrende Ritterlichkeit des Mittelalters hineinträumte, helle Bewunderung; heute, da nur die künstlerische Form noch sprechen könnte, sind sie völlig vergessen. Als ich einmal bei einem trefflichen Münchener Maler mein Zu-

Abbildung 23 *Franz Horny*

spätkommen entschuldigte, weil ich einem auswärtigen »Monumentalmaler« diese Säle gezeigt hatte, die er noch nicht kannte, gestand mir der Einheimische, der seit Jahrzehnten in allen künstlerischen Fragen eine bedeutende Rolle spielte und viel in der Residenz verkehrte: »Ich habe sie auch noch nicht gesehen.« Diese große Freskenfolge hat in der Tat nur mehr geschichtlichen Wert, keine künstlerische Lebendigkeit; die Aufgabe ging über das Maß seines Könnens hinaus, und die Vertrocknung seiner Gabe war damals — er begann die Arbeit in den dreißiger Jahren — schon weit vorgeschritten. Auch die Holzschnitte der Bilderbibel, in den vierziger Jahren begonnen, früher ein Schatz des deutschen Hauses, sind heute fast vergessen. Unsere Sammlung enthält eine Reihe von Entwürfen zu dieser Bibel, aber sie verraten noch deutlicher als die Holzschnitte, daß Schnorrs künstlerische Ader damals schon verkalkt war. Dagegen zeigen wir hier ein ganz frühes, besonders kostbares Blatt, das noch vor jener trefflichen Verkündigung entstand, die große Sepiazeichnung des Zwanzigjährigen: die Eltern des Johannes besuchen die Eltern Jesu (Abbildung 24). Hier empfinden wir so recht das frühlinghafte Streben jener hochgesinnten deutschen Jugend; wir wollen nicht vergessen, daß sich da ein Teil der Kraft gestaltet hat, aus der in hohem Ernst die staatliche und vor allem geistige Erneuerung Deutschlands geworden ist. Der Bau von Jahrhunderten war zerfallen, mit ihm alle Kostbarkeit der Ausstattung, der ganze wirbelnde Tanz äußerlicher Fertigkeit, die wir noch auf Fügers Vorhang-Entwurf sahen. Gewiß, der junge Schnorr, der bei Füger in der Lehre gewesen war und nun alles preisgab, was er dort hätte lernen können, vermochte nicht, sich auf eigene Füße zu stellen, unbefangen vor die Welt der Erscheinungen zu treten, er

Abbildung 24 *Julius Schnorr von Carolsfeld*

dachte sich Kunst nicht als Naturwiedergabe, sondern als Erfinden von Bildern seelisch wertvollen Gehalts, suchte sich darum nur ein anderes Vorbild, das seiner Gesinnung entsprach; aber wenn

irgendwo, dann glauben wir es vor diesem Blatt, daß hier eine innere Notwendigkeit, eine geistige Verwandtschaft im Spiele war, und darum ein wirklich fruchtbares Verstehen. Bis vor kurzem galt die Verwertung fremden Vorbilds als Sünde wider den Geist der Kunst, aber nachdem sich die Malerei von der Hingabe an die Erscheinung wieder zur Erfindung von innen heraus gewandt hat, sich durch Greco und romanische Mosaiken, durch ägyptische und gotische Bildwerke anregen läßt, verurteilt man auch die Beziehung zu älteren Formprägungen nicht mehr. Wenn uns hier die Gestalt der Maria an italienische Madonnen des Quattrocento denken läßt, so wird uns das um so weniger stören, als die Form verstanden und persönlich empfunden ist, so erfüllt von eigenem, deutschem, frischem Sinn. Wie anders die kalte, lebensferne Starrheit in der Zeichnung des Cornelius, durchsetzt von mißklingenden Nachahmungen. Lebendig die Bewegung der beiden Männer, und wie echt gefühlt ihr Ausdruck — im Vergleich zu der Süßlichkeit in Overbecks Aquarell, das im Jahr vorher entstanden war. Auch Einzelheiten, die aus Erinnerungen an italienische Altäre stammen, sind durch die eigene Empfindung des Deutschen gegangen, die Laube, die Rosenhecke. Und mit wieviel Liebe, Andacht, Ehrfurcht ist dies ganze Blatt durchgeführt; noch weit von der bequemen, ein wenig schlenkrigen Art, die Schnorr später gefunden hat, etwa bei jener Massenarbeit für die Bilderbibel. Diese Sorgfalt ist ethisch betont, ja religiös; im Gegensatz zu der flotten und witzigen Schnellarbeit der unmittelbaren Vorgänger sah man in der liebevollen Genauigkeit der Alten einen Wert nicht nur des Werkes, sondern auch der Gesinnung.

Edward von Steinle, jünger als Schnorr, hat die erste Blüte des nazarenischen Kunstwollens nicht mitgelebt. In seinen zahl-

Abbildung 25 *Edward von Steinle*

reichen Zeichnungen überragt er die meisten seiner Kunstgegenossen durch die leichte Erfindungsgabe, in seiner früheren Zeit auch durch den fein abgewogenen Aufbau, etwa bei den Entwürfen für die Wandbilder im Bethmannschen Schloß Rheineck, die sich nebst einigen glücklichen Aquarellen im Frankfurter Museum befinden. Allmählich wird dann freilich die Bildordnung wie die Formensprache immer trockener, mündet in einer sicheren Fertigkeit, von der viele spätere Blätter in unseren Mappen Kunde geben. Wir zeigen hier eine ungewöhnlich frische Federzeichnung, von 1852, die törichten Jungfrauen, denen Petrus die Himmels-

Abbildung 26 *Moritz von Schwind*

pforte nicht öffnen will (Abbildung 25). Sonst geht es in Steinles Darstellungen äußerst gedämpft zu, hier ist leidenschaftliche Bewegung; klar der Ausdruck und die Abstufung dieser Bewegung bei den fünf Mädchen. Die Formanschauung im Ganzen — Körperbau, Haltung, Gewandung — läßt die frühen Italiener als Vorbild erkennen, die Führung der Feder weist auf Dürer: wieder die beiden Welten, auf die seit dem Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts die deutsche Jugend mit Ehrfurcht zurückblickte.

Nun noch zwei hervorragende Meister, deren Kunst im gleichen Boden wie die nazarenische wurzelt, aber aus besonderer Anlage heraus Blüten außerordentlichen Reizes getrieben hat: Schwind

Abbildung 27 *Moritz von Schwind*

und Rethel. Von der ganzen nazarenischen Gruppe sind diese beiden allein für die meisten Kunstfreunde der Gegenwart noch lebendige Kräfte, verschiedene Seiten des heutigen Empfindens berührend.

Moritz von Schwind, der Wiener, erfreut uns durch die feine Grazie, die wir als Eigenheit der Kaiserstadt empfinden; es lebt in seinen Bildern ein Zauber wie in Schubertscher Musik; die blumengeschmückte Harmlosigkeit des Biedermeier grüßt in unsere laute ruhelose Welt herüber.

Wie reizend etwa der Abschied von der Bühne (Abbildung 26): eine Künstlerin will in den Stand der heiligen Ehe treten, und da sagt sie ihrer bisherigen Laufbahn Lebewohl; die Vertreterin der Bühnenkunst, mit der Maske, küßt der Scheidenden tränenden Auges den Reifrock; Hymen, mit der Fackel, führt sie dem neuen Glück entgegen; kleine Liebesgötter senken von oben gleich einer Wolke den Brautschleier über die Erwählte. Ein Bildnis in Zeittracht, zusammen mit Allegorie und antikischen Götterchen, aber man wundert sich nicht darüber, man blickt nur mit wehmütiger Freude auf diese Zartheit und Innigkeit — die heute ein Künstler von Geschmack, wenn er sie empfände, verbergen würde.

Auch Schwind hat Wandbilder gemalt, auf der Wartburg; sie haben etwas Liebenswürdig-Märchenhaftes, das bei Schnorr und den andern fehlt, aber in den Zeichnungen wirkt es reiner und glücklicher. Von vier farbigen Entwürfen zu den Wartburg-Fresken geben wir hier den Abschied der heiligen Elisabeth von ihrem Gemahl, dem Landgrafen, der zum Kreuzzug auszieht (Abbildung 27). Das Gewimmel der Ritter mit Helm, Schild, Roß, Banner und Posaunen, das ist die Bildwelt, in die man sich damals so gern hineinträumte, die etwa im Lohengrin auf die Bühne

Abbildung 28 *Moritz von Schwind*

gedacht ist, wo ja auch oft genug die Trompeten geblasen werden. Was in Schwinds Aquarell »altfränkisch« ist, die Trachten und der Goldgrund mit dem Rankenwerk, das gibt sich alles ungekünstelt und frisch. Das ganze heitere Geklinge, das lieb-wienerisch-deutsche, ist hier frei und leicht zur Form geworden, noch nicht verhärtet durch die Ausführung in einem Verfahren, das er nicht beherrschen konnte, und in einem Maßstab, der seiner Bildvorstellung nicht entsprach; und die milde Blütenhaftigkeit der Farbe gerät ihm nur im Aquarell vollkommen. Auch seine Ölgemälde sind keineswegs reine Ausformungen der inneren Anschauung, man läßt sich da leicht durch schwarzweiße Abbildungen täuschen: in der Absicht sind sie durchweg höchst erfreulich, reizvoll erfunden, klar gebaut, in der Durchführung aber fast immer für das so ganz anders geschulte Auge des heutigen Betrachters be-

fremdlich, trocken und oft sogar grell in der Farbe, hart und sandig im Auftrag. Dagegen gibt eine Zeichnung wie der Traum (Abbildung 28) den Zauber seiner ursprünglichen Bildvorstellung, vor der Verhärtung im spröden Handwerk; wie melodiös die Bewegung der Mittelfigur, mit den sie umspielenden Noten der Gewandung, der Locken, und darin das reizende Köpfchen.

Wenn unsere Freude an Schwinds Schöpfungen mehr dem Bildgedanken gilt als der Durchführung, so ist unsere Bewunderung für *Alfred Rethel* durchaus auf seine Form gerichtet. Auch bei ihm sind freilich die Ölgemälde ungenießbar, der Bonifazius in der Nationalgalerie ist glasig-geleckt wie nur irgend ein Nazarenerbild. Aber die Kartons zu den Aachener Fresken, die im Treppenhaus der Galerie hängen, zeigen seine Klarheit im Erzählen, seine Sicherheit im Gliedern; es ist in der Form eine Kraft, die allen anderen Nazarenern fehlt. Aus der großen Zahl von Vorarbeiten zu den Aachener Wandgemälden bilden wir eine Gewandstudie ab (Abbildung 29): da sehen wir die Kraft jener Freskenentwürfe gleichsam aus der Nähe. Während auf Overbecks Aquarell die linienklare Faltenzeichnung der alten Italiener in sauberer Kühle nachgeahmt ist, haben wir in Rethels Studie ein lebendiges Verstehen der deutschen Spätgotik vor uns, der kräftig-knorrigen Form, die uns aus Dürers frühen Holzschnitten am vertrautesten ist. Keineswegs handelt es sich um genaue Übernahme äußerer Einzelheiten, vielmehr um ein Nachempfinden von innen heraus. Wurde seit Goethes Straßburger Zeit die Art der alten Deutschen und Dürers vor allen als kostbarstes Kunsterbe der Nation verehrt, so ist keiner ihrem innersten Formgefühl so nahe gekommen wie Rethel. Und in seinen Zeichnungen können wir das am reinsten erleben.

Abbildung 29 *Alfred Rethel*

Abbildung 31 *Kaspar David Friedrich*

ROMANTIK

Unter Romantik versteht man wohl vielerlei, man denkt an falsche Maßstäbe in Politik und Leben, an Gottesgnadentum und an den sinnreichen Junker von La Mancha, man denkt an kostümierte Gestalten in falsch hergestellten Burgen, an Butzenscheiben in modernen Häusern. Böcklin wird Romantiker genannt, und die Florentiner Truhenmaler des fünfzehnten Jahrhunderts. Wir brauchen das Wort hier in einem ganz bestimmten geschichtlichen Sinne, meinen eine Geisteshaltung, die seit dem ausgehenden achtzehnten Jahrhundert aufkommt, in Deutschland zunächst bei einer Gruppe von Dichtern und Schriftstellern. Empfindung ist ihnen wichtiger als Form, das Mittelalter verehrungswürdiger

als die Antike, und weil ihnen die Kunst nicht so sehr Handwerk ist, sondern Ausdruck der Seele, so verwischen sich, für das Wesentliche, die Grenzen zwischen den einzelnen Künsten. »Ich glaube«, — so schreibt Tieck 1798 in Sternbalds Wanderungen — »daß sich Musik, Poesie und Mahlerei oft die Hand bieten, ja daß sie oft ein und dasselbe auf ihren Wegen ausrichten können.« Oder an einer anderen Stelle: »O mein Freund, wenn Ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in Eure Mahlerei hineinlocken könntet!«

Im weiteren Sinne kann man die Nazarener zu den Romantikern rechnen, auch bei Schinkel sprachen wir von romantischen Empfindungen. Einige Maler aber gehören zu jener bestimmten, geschichtlich umschriebenen Gruppe der Romantiker, mit den führenden Schriftstellern durch Freundschaft und Gedankenaustausch verbunden. Wir nennen hier zwei von ihnen: Runge und Friedrich, beide aus Pommern stammend, der eine in Hamburg, der andere in Dresden wirkend. Runge ist früh verstorben, es war ihm nicht vergönnt, seine wolkenhohen Ziele zu erreichen. Friedrich behielt immer festen Boden unter den Füßen, in seinem Werk findet die romantische Seele eine Form, die noch heute mit stärkstem Zauber zu uns spricht.

Philipp Otto Runge hat in seinem kurzen Leben nur wenig gemalt, viel gedacht und viel geschrieben. Berühmt seine Äußerung, durch einen Freund überliefert, die Kunst solle »Licht, Luft und bewegendes Leben« darstellen — man hat darum in ihm einen Vorläufer der Freilichtmalerei sehen wollen; aber seine Form hat mit der Form des Impressionismus nichts gemein. Die stärksten seiner ausgeführten Werke sind Bildnisse, zum Teil aus seiner Familie; Zeichnung und Vortrag darin entsprechen der Weise jener

Zeit; hie und da fühlt man sein Bestreben, das Licht zu malen, das er in der Natur mit frommer Inbrunst sah, wie wir aus seinen Briefen wissen. Das Bedeutsame und eigentlich Ergreifende in diesen Bildnissen ist die Empfindung, mit der die Menschen gesehen sind.

Runge betrachtete als das Hauptwerk seines Lebens eine Darstellung der vier Tageszeiten. Es beschäftigte ihn dauernd, bis zu seinem frühen Ende. Eine Flut von Gedanken darüber findet sich in seinen Briefen. 1803, mit fünfundzwanzig Jahren, hat er Zeichnungen dazu vollendet, 1807 wurden sie, auf Goethes Empfehlung, in Radierungen herausgegeben, 1808 machte er zu der ersten, dem Morgen, eine Farbenstudie; eine entsprechende Schwarz-Weiß-Zeichnung in unserer Sammlung (Abbildung 30). Er hat dann auch angefangen, dies erste Stück des vierteiligen Werkes in großem Maßstab als Ölgemälde auszuführen, aber er starb 1810 darüber hin, und sein Bruder zerschnitt das Begonnene, dem Wunsch des Sterbenden entsprechend.

Dies immer neu überdachte, nie vollendete Werk nennt Runge selbst »eine abstrakte, mahlerische, phantastisch-musikalische Dichtung mit Chören, eine Composition für alle drey Künste zusammen, wofür die Baukunst ein ganz eignes Gebäude aufführen sollte«. Runge und Tieck wollten zusammen eine poetische Erklärung verfassen, und sie sollte dann in Musik gesetzt werden; das wurde jedoch nicht mehr ausgeführt.

Wenn seine Gedanken so aus den Grenzen der Malerei herausflatterten, so schwebte ihm doch zugleich auch eine Belebung des Handwerks vor; die vollendeten Bilder sollten in Hamburg den Erfolg haben, daß sich Künstler verschiedener Begabung zu gemeinsamem Arbeiten zusammenschlössen; »diese würden mir recht in die Hand wachsen, und wie ich dadurch denn wieder

Abbildung 30 *Philipp Otto Runge*

ihnen in ihrer inneren Erkenntnis der Kunst und ihrer eignen Fähigkeit förderlich werden könnte, so würde dieses eine Einrichtung in der Weise wie einst die Schule Rafaels«. »Der erste Arbeiter müßte die Verhältnisse und Perspektiv recht verstehen und eine geistvolle Ansicht davon haben; der zweyte die Formen der Blumen und Gestalten in ihrer freyesten Bewegung wie in ihrem ruhigsten Zustande studiert haben; der dritte die Verhältnisse der Farben und die Handhabung derselben recht verstehen.«

Die Formensprache unserer Zeichnung ist ohne sonderlichen Reiz, erhebt sich nicht durch persönlichen Klang über das damals Gewohnte, wie wir es etwa in Flaxmans Umrißzeichnungen sehen. Das Wesentliche ist der Gedankengehalt. Unten in der Mitte ein neugeborenes Kind — nackt auf dem morgenfrischen Rasen! — dem Licht entgegen wachend. Zwei Engelpaare zu seiten, Blumen streuend: die Morgenröte. Dann eine nackte Frau, Aurora-Venus, Licht-Liebe, in dem sich erhellenden Morgenhimmel schwebend. Lange Kelchblätter gehen von ihr aus, gleich Flammen, auf ihnen schaukeln Genien mit Musikinstrumenten, und zwar solchen von dünnem Klang. Die weibliche Gestalt trägt eine Lilienblüte, Sinnbild des mystischen Dreiklangs Licht, Liebe, Leben. Dies Symbol stammt von Jakob Böhme, dem alten Mystiker, den Runges Dichterfreund Tieck entdeckt hatte. In der Blüte drei Paare von Putten — sie haben, nach Runges Worten, Beziehung auf die Dreieinigkeit — und darüber endlich der Morgenstern. Symbolik auch in der Umrahmung: unten in der Mitte Böhmes Urfeuer; die Menschenseele, in Gestalt von zwei Kindern, fliegt daraus zu den Wurzeln der Blumen; in den aufsteigenden Blumen Kinder mit erhobenen Armen, oben auf Blütenkelchen Knieende, vor dem Strahlenkranz, in dem Engelsköpfe erscheinen.

Soweit die Hauptzüge der Darstellung; die Gedanken Runges flogen jedoch viel weiter und höher. Alles hat mehrfache Bedeutung, bei den Blumen der Name, die Form, die Farbe. Und das Ganze des Blumenlebens entspricht dem Ganzen unseres Seins. »Diese lebhafte Beweglichkeit in den Formen der Blumen und Gewächse, die von ihrer ersten Keimung bis zur Reife der Frucht wie ein Epos darin sich offenbart, ist der genaue Zusammenhang, der durch die analoge Veränderung der Vier Tages- und Jahreszeiten sie mit unserem eigenen Leben, Wachsen und Würken in Verbindung bringt, welchen Zusammenhang ich wie eine einzige Blütenentfaltung in der Vollendung meiner Bilder darstellen möchte.« Wie Runge in den Blumen Symbole sah, so in den Farben. In einem Brief an Goethe, den dieser in seiner Farbenlehre abgedruckt hat, heißt es: »Das Verhältnis des Lichts zur durchsichtigen Farbe ist, wenn man sich darin vertieft, unendlich reizend, und das Entzünden der Farben und das Verschwimmen ineinander und Wiederentstehen und Verschwinden ist wie das Odemholen in großen Pausen von Ewigkeit zu Ewigkeit, vom höchsten Licht bis in die einsame und ewige Stille in den allertiefsten Tönen.« Bei einer anderen Gelegenheit spricht er von dem mystischen Sinn der Farben, »die wir auf eine wunderlich ahnende Weise wieder nur in den Blumen verstehen. Es liegt in ihnen das ganze Symbol der Dreyeinigkeit zum Grunde«. Licht, das Gute, und Finsternis, das Böse, seien keine Farben. »Das Licht können wir nicht begreifen und die Finsternis sollen wir nicht begreifen, da ist den Menschen die Offenbarung gegeben und die Farben sind in die Welt gekommen, das ist: blau und roth und gelb . . . Blau hält uns in einer gewissen Ehrfurcht, das ist der Vater, und roth ist ordentlich der Mittler zwischen Erde

und Himmel; wenn beide verschwinden, so kommt in der Nacht das Feuer, das ist das Gelbe und der Tröster, der uns gesandt wird — auch der Mond ist nur gelb.«

Die Vorstellungen Runges bewegen sich aber nicht nur in den einzelnen Gebieten der Blumensymbolik, der Farbensymbolik, sondern er glaubte auch den Zusammenhang der Künste, so wie Tieck ihn auffaßte, gestaltet zu haben; er erzählt selbst, Tieck sei ganz bestürzt gewesen, als er 1803 die ersten Entwürfe sah, »er schwieg stille wohl eine Stunde, dann meynte er, es könne nie anders, nie deutlicher ausgesprochen werden, was er immer mit der neuen Kunst gemeynt habe; es hatte ihn aus der Fassung gesetzt, daß das, was er sich doch nie als Gestalt gedacht, wovon er nur den Zusammenhang geahnet, jetzt als Gestalt ihn immer von dem ersten zum letzten herumriß; wie nicht eine Idee ausgesprochen, sondern der Zusammenhang der Mathematik, Musik und Farben hier sichtbar in großen Blumen, Figuren und Linien hingeschrieben stehe«.

Und weiter fliegen seine Gedanken hoch durch alle Gebiete des Seins und Denkens, Religion, Mathematik, Kunst. Ein Spiel mit Begriffen, wie es damals sogar in die sonst so sachliche Naturkunde hineinkam: bei dem trefflichen Oken. »Wer nun«, schreibt Runge, »den rechten Glauben hat und suchet damit nach außen, der wird alle Wissenschaft finden, denn aus dem inneren Lichtstrahl ist alles hervorgegangen, das ist die Eins und die Drei, das ist die Sehnsucht, die Liebe und der Wille, das ist gelb, rot und weiß, der Punkt, die Linie und der Zirkel, Muskeln, Blut und Knochen, das ist die Unruhe und das Leben der Welt, wie sie sich bewegen, daß sie sich in der Ekliptik verschieben, das ist die Zeit und die Leidenschaft, je mehr sie sich dem Zirkel nähern, je mehr

Abbildung 32 *Kaspar David Friedrich*

der geraden Linie, je mehr dem mathematischen Punkt, je mehr dem Lichtstrahl, je mehr dem Glauben, der Unschuld, der Kindheit, je näher ist der Mensch und ist die Welt der Vollendung, der Ruhe, der Leidenschaftlosigkeit: das ist die Ewigkeit, das Himmelreich, das Paradies.«

Wir haben einiges aus der Fülle Rungescher Gedanken angeführt, um eine ungefähre Vorstellung von ihrer Art und Richtung zu geben, aber auch von dem Überschäumen der Empfindung und der Begriffsspielerei über das Gefäß seines eigentlichen Handwerks. Goethe nennt ihn in einem Brief an einen der romantischen Freunde Runges einen genialen, geistreichen Maler; an einer anderen Stelle freilich klagt er über das »Abstruse« der vier Tageszeiten. In dem romantischen Kreise galt der Schwung der Seele mehr als die Klarheit Goethes, mehr auch als das Handwerk. »Es ist gewiß erlaubt zu sagen«, schreibt Tieck, »daß Er einer der wenigen Menschen war, bey denen Vorsatz und Wille mehr werth ist, als bey vielen andern ein geräuschiges und unermüdetes Tun«.

Als wir uns, nach dem Blick auf den Ausklang der alten Kunst, zu den Malern wandten, die sich in neuer Gesinnung von ihr losrissen, gaben wir Äußerungen von Carstens wieder, um damit die Absage an die dienende Fertigkeit der akademischen Kunstübung zu bezeichnen. So mögen hier die Worte Runges ein Beispiel dafür sein, wie das Gedankenhafte des deutschen Geistes damals oft die Kunst überschattete; und das hat sich in der Folgezeit immer wiederholt, in stets wechselnder Richtung; auch heute verdunkelt Gedankenspielerei hie und da den Sinn des Handwerks.

Bei jenem anderen Maler der Romantik dagegen, *Kaspar David Friedrich*, geht die tiefinnerliche Empfindung vollkommen auf in der künstlerischen Form.

Abbildung 33 *Kaspar David Friedrich*

In Friedrichs Landschaften ist eine Empfindung, die nur der Deutsche kennt; die in unserer Musik tausendfältig erklingt, in der Malerei jedoch äußerst selten Form geworden ist. Linie und Farbe ganz anders als wir sie heute zu sehen gewohnt sind; aber wir verstehen die einfach-klare, still-ergreifende Sprache der Seele und grüßen in Andacht den deutschen Genius. Jedes Gemälde Friedrichs ist in solchem Sinne ein unschätzbares Meisterwerk. Der Vortrag, auf der Leinwand wie auf dem Papier, ist bei ihm ohne Anspruch, doch auch ohne Künstelei; keine Angleichung an alte Meister stört den Vorgang seines Schaffens. Darum gilt von ihm auch nicht, was wir bisher fast immer fanden: daß wir den Sinn des persönlich Künstlerischen in ganzer Reinheit nur vor den Zeichnungen erleben.

Die hell-klare Farbigkeit der Dünenlandschaft (Abbildung 31, Seite 52) ist aus der Natur seiner Heimat, der Ostseeküste, entwickelt — zum erstenmal finden wir hier Bodenständiges in der neueren deutschen Kunst. In der großzügigen Zeichnung einer Frau (Abbildung 32) mit der merkwürdig verhaltenen Bewegung liegt etwas von der Empfindung, die seine Gemälde durchlebt. Deutlicher spricht die Innerlichkeit seines Wesens aus dem Selbstbildnis (Abbildung 33): die festgeformten Züge und besonders die Augen lassen uns den Ernst und den Empfindungsreichtum seiner Seele ahnen.

Weil die Zeichnungen, die wir von Friedrich vorlegen können, das Wesentliche seiner Kunst nicht unmittelbar zeigen, halten wir uns bei ihnen kürzer auf, als es der Bedeutung des Meisters entsprechen würde: wir verweisen auf die Gemälde, von denen die Nationalgalerie eine kostbare Sammlung enthält.

Abbildung 34 *Rudolf von Alt*

BIEDERMEIER-KUNST

Die Kunst Friedrichs können wir als eine Gestaltung aus dem hochgespannten Seelenzustand der Jahre vor den Freiheitskriegen auffassen: die schwungvolle Empfindsamkeit der Wertherzeit noch gesteigert durch die Stürme des Umsturzes, der Kriege, der nationalen Erniedrigung und Erneuerung. Auf die hohe Flut folgt dann tiefe Ebbe, wie im Staatsleben, so im Dasein des Einzelnen: bürgerliche Enge, äußerlich genügsam und innerlich maßvoll. In den dreißiger Jahren etwa steht der Stil des sogenannten

Biedermeier auf der Höhe, dessen Erzeugnisse der abgehetzte Großstädter von heute mit einer gewissen sehnsüchtigen Verliebtheit betrachtet. Wenn wir von einer Malerei des Biedermeier zu sprechen gewohnt sind, so ist das freilich nur eine bequeme Zusammenfassung von Erscheinungen, die an verschiedenen Stellen aus verschiedenen Voraussetzungen entstehen; es handelt sich nicht um eine schulmäßig geschlossene Richtung, sondern nur um eine Ähnlichkeit der Stimmung, der geistigen Haltung, und auch diese stellt sich nicht so sehr als eine Gleichheit des Inhalts dar, sondern als ein Verzichten auf das Ferne, Nachgeahmte, Gekünstelte; man ist vom Kothurn herabgestiegen und hat sich Pantoffeln angezogen. Das Gemeinsame aber, die Freude am Nahen und Wirklichen, auch am Gemütlichen und Heiteren, gewinnt mannigfaltige Ausformung je nach Ort, Persönlichkeit und künstlerischen Grundlagen. So verschwimmen denn auch die Grenzen zu anderen Gruppen, nach denen man die geschichtliche Betrachtung zu ordnen pflegt; Schwind etwa, den wir im Gefolge der Nazarener aufführten, könnte nach dem Gehalt seiner bekanntesten Bilder ebensogut zu den Malern des Biedermeier gerechnet werden. Unscharf sind auch die zeitlichen Grenzen; bis in die siebziger Jahre reicht ein breiter Strom dieser liebenswürdig-engen Bürgerlichkeit, und vereinzelte Wässerchen sickern sogar noch bis zur Gegenwart durch.

In Wien, dem Sitz der Kaiserdynastie Habsburg und der Walzerdynastie Strauß, gibt sich die Malerei des Biedermeier ein wenig weltmännischer als anderswo, mit leichtem englischem Einschlag, und zugleich lächelnd fesch; in den Zeichnungen freier und lebendiger als in den Ölgemälden. Leider enthält unsere Sammlung kein Blatt von Waldmüller, keins von Amerling, Dan-

hauser, Fendi; wir mußten darauf verzichten, diese Lücke zu schließen, da die Wiener für ihre herzigen alten Meister Summen anlegten, die wir aus dem Beutel der preußischen Steuerzahler zu überbieten nicht für richtig hielten.

Doch können wir wenigstens von einem Meister zwei Blätter als Beispiele für die besondere Wiener Note des Biedermeier vorlegen: *Rudolf von Alt.* Das Bildnis zweier Frauen (Abbildung 34) aus dem Jahre 1830 läßt die Menschlichkeit jener längst versunkenen Zeit lebendig vor uns erstehen. Ausgeführt nur der eine Kopf, ein liebes mütterliches Gesicht; der schmale festgeschlossene Mund scheint von manchen Bitternissen zu erzählen, aber der Blick ist offen und treuherzig geblieben. Die weiße Haube und das farbige Band unter dem Kinn leicht hingesetzt, eine graziöse, duftige Fassung des Menschlichen, das uns ergreift. Daneben, unfertig, ein Anlitz von etwas verschlossenem, entsagendem Ausdruck; man denkt an den Typus der Tante, der früher zum Bestand des deutschen Hauses gehörte und nun längst durch neue Berufe aufgesogen ist.

Rudolf Alt war ein Achtzehnjähriger, als er dies Blatt mit menschlich-feiner Beobachtung und geschmackvoller Meisterschaft zeichnete. Er trat mit vierzehn Jahren in die Akademie ein und lebte 93 Jahre, bis 1905, verehrt als Darsteller des lieben Wien und des schönen Österreich, um so dankbarer, weil der Wiener für den Reiz der alten Dinge und Lebensformen seiner Heimat mehr wie andere Großstädter Auge und Herz bewahrt hat. Sein Ruhm waren die reizenden Aquarelle, die er zu einer besonderen Art entwickelte: Ansichten aus Stadt und Land, klein, ganz genau und doch lebendig gezeichnet, besonders die barocken Formen alter Paläste und Kirchen, zart in den Tönen, hie und da mit be-

Abbildung 35 *Rudolf von Alt*

lebenden Farbakzenten, und dann auch wohl das Ameisengekrabbel der Menschen auf Gassen und Plätzen. So sieht der alte Wiener seine Stadt. Wie einst der Platz vor dem Pester Rathaus aussah — inzwischen ist das alles völlig verändert — das hat Alt in einer köstlichen Zeichnung wiedergegeben (Abbildung 35). Das milde Grau und Gelb der alten Gebäude ist mannigfach und weich abgestuft, und vorn trillern dazu die lustigen Färbchen behäbigen Marktlebens. Bei aller Genauigkeit ist Strich und Pinselführung doch leicht und frei.

Beide Zeichnungen Alts weisen durch die Unmittelbarkeit der Beobachtung und die Beherrschung des Handwerks auf den größten Meister hin, der aus dieser künstlerischen Einstellung der dreißiger Jahre hervorgegangen ist, auf Menzel — ebenso wie

Abbildung 36 *Karl Spitzweg*

vieles sonst aus der Kunst jener Zeit. Zu der Sachlichkeit der Biedermeier-Maler anderer Städte kommt bei Alt noch ein Etwas von liebenswürdiger Freudigkeit, so wie in Schwinds Werken die graue Betstube der Nazarener sich mit duftenden Rosen schmückt: die wienerische Grazie.

In München malte man, neben den großen kirchlichen und weltlichen Geschichts-Bildern im königlichen Auftrag, für das bescheidene Bürgerhaus gern oberbayrische Landschaften, Bauern und Gäule. Eine Besonderheit für sich sind die köstlichen Bildchen von *Karl Spitzweg*; man liebt sie heute ganz außerordentlich wegen ihres Inhalts, der ein Inbegriff der Gemütlichkeit und des Humors jener Zeit ist, uns kostbar als ein hoffnungslos verlorenes Gut. Außerdem aber stehen sie ganz für sich durch die feine Kraft der Farbe und die leichte Freiheit des Vortrags: an französischem Können hat er sich als Maler geschult, ein seltener Fall damals. Die Zeichnung des Torwächters (Abbildung 36) veranschaulicht den behaglichen Humor seiner Erfindung, zugleich aber überrascht sie uns durch die Festigkeit der Flächenordnung: inmitten der befangenen Kleinlichkeit der bürgerlichen Kunst jener Zeit eine freie Größe der Bildvorstellung.

In Dresden wirkte *Ludwig Richter* lange Jahrzehnte als Liebling des deutschen Hauses; man mag in seiner Gemütsart eine sächsische Färbung jener bürgerlich-schlichten Gesinnung erkennen, aber sie spricht zu jedem deutschen Herzen, auch heute noch, und sie will zum Herzen sprechen, weniger zum Auge. Er ging in seinen jungen römischen Jahren von der klassischen Landschaft eines Koch aus; allmählich wurde er dann immer mehr zum Psalmisten des trauten Heims, der Kinderstube, des Märchenwaldes. Die Überfahrt am Schreckenstein (Abbildung 37): erstens

Abbildung 37 *Ludwig Richter*

ist es der Schreckenstein, und jeder freute sich, der da einmal gewesen war, man liebte damals sehr die bildnishafte Wiedergabe bestimmter Landschaft, das Reisen war noch nicht so lasterhaft allgemein wie später und die Photographie fehlte; zweitens aber die Stimmung, durch die Insassen des Bootes verkörpert: ein Wandersbursch mit langem Haar und Tornister schaut in Hingebung auf die Ruine, ein blonder Jüngling blickt gedankenvoll, den Kopf in die Hand gestützt, in das goldne Wasser — der eine träumt vielleicht von Rittern und Edelfräulein, der andere von Nixen; dann ein Liebespaar, von eigenem Glück träumend. Am Ende des Boots, als seelischer Steuermann, ein Barde mit großer Harfe; ihre silbernen Klänge mag man sich über den milden Takt der

Ruder und das leise Gurgeln des Wassers dahinperlen denken; und die leichte Farbigkeit der Gestaltengruppe, zwischen den schon dämmernden Uferhöhen, geht auf in dem stillen Glanz der goldenen Abendsonne. Indem wir dies Blatt beschreiben, sprechen wir hauptsächlich von Empfindungswerten; immerhin ist im Fluß der Linien und im Klang der Farben eine gewisse künstlerische Einheit lebendig, und der Vortrag geht nicht bis ins kleine, läßt unsere Einbildungskraft mitarbeiten; in dem ausgeführten Gemälde aber, von 1837, wirkt die Behandlung hart und unfrei, der Inhalt tritt noch mehr als entscheidender Wert hervor. So kommen wir auch hier wieder dem Künstler durch die Zeichnung näher als durch das Ölbild. Am liebsten ist uns Richter da, wo der künstlerische Anspruch fast ganz zurücktritt hinter der Liebenswürdigkeit des Gedankens: in den schlichten Holzschnitten zu Büchern. Ein Beispiel ihrer Art ist das Dämmerstündchen (Abbildung 38): »Sonst und Jetzt«.

Aus dem Kreise des Berliner Biedermeier ergötzt man sich heute besonders an *Theodor Hosemann*, doch liegt auch bei ihm, wie bei Richter, die Betonung weniger in der anspruchslosen Form als im Gehalt; statt des sächsisch-deutschen Gemütes hier Berlinischer Witz, in den Grenzen der damaligen Bürgerlichkeit viel schärfer als der behagliche Humor Spitzwegs. Der Stralauer Fischzug (Abbildung 39): die sauberen Färbchen des Zeitgeschmacks — für die man heute in Gestalt einer echten Biedermeier-Kaffeetasse mehr ausgibt als seinerzeit das Aquarell kosten mochte — vor durchgehenden, etwas schwächlichen grünblauen Tönen. Das Ganze reizvoll für den damaligen Betrachter als Wiedergabe einer bestimmten »Jejend«, eines bestimmten Vorgangs, ein Aufatmen von den wichtigen Bibel- und Staats-

Abbildung 38 *Ludwig Richter*

Abbildung 39 *Theodor Hosemann*

geschichten auf riesigen Leinwänden; die Würze aber sind die überall eingestreuten Scherzchen, deren man um so mehr entdecken wird, je genauer man hinsieht.

Nun ist aber in der Malerei dieser bürgerlich anspruchslosen Einstellung keineswegs immer der Inhalt das Ausschlaggebende gewesen, das Fesche oder Gemütvolle, Humor und Witz. Mit nüchterner Sachlichkeit vereinte sich künstlerisch-wertvolle Durchführung. Die besten Gemälde, die aus jener Gesinnung hervorgehen konnten, waren schlichte Abschilderungen der Wirklichkeit. Bildnis, Zimmer, Blumen, Landschaft, Tiere. Alles im Gegensatz zu der anspruchsvollen Malerei des Unwirklichen, der nazarenischen etwa: bescheiden im Umfang, für die engen niedrigen Wohnungen und die begrenzten Mittel der Bürger berechnet, bescheiden im geistigen Gehalt, aber oft — und das ist das Wesentliche — von hoher Feinheit im Handwerk. Vom Standpunkt des späteren Impressionismus gesehen, liegen in der klaren

Beobachtung und ehrlichen Arbeit solcher Maler echtere Werte als in den gekünstelten oder nachgeahmten, hochsinnig gedachten aber schlecht gemalten Bildern der Kartonmeister; eine Zeitlang hat man sich damit beschäftigt, solche Werte zu entdecken und langhinziehende Zusammenhänge aufzuspüren, die dann bei den meistbewunderten Malern der Gegenwart münden.

Berlin war der günstigste Boden für solche Kunst schlichter Sachlichkeit, trefflichen Handwerks. In den Ölgemälden freilich ist die künstlerische Absicht noch stark verkapselt, wirkt meist durch allzu saubere Vollendung hart und trocken, in den Zeichnungen aber erscheint sie oft ganz frei und spricht mit lebendiger Frische zu unserem Auge.

Wir greifen einige Proben aus der Berliner Malerei dieser Art heraus, ohne uns an die genauere zeitliche und geschichtliche Ordnung zu binden.

Von den Malern, die sich mit Gebäuden und Innenräumen befaßten, ist *Karl Graeb* der feinste. Vor der Zeichnung eines Zimmers aus dem Charlottenburger Schloß (Abbildung 40) hat man auf den ersten Blick vielleicht den Eindruck einer ganz unpersönlichen Sachlichkeit, die lediglich den reinen Geschmack alter Wohnungskunst vermittelt. Bei näherem Zusehen bemerkt man aber eine eigene Durchgeistigung der Wiedergabe; der Stil des dargestellten Gebildes ist zugleich der Stil des Künstlers. Der Vortrag hat bei aller Genauigkeit doch etwas Persönlich-Lebendiges; die Möbel in diesem Charlottenburger Zimmer, die Wandfelder, der Kronleuchter, der Ofen, das alles ist nicht nur mit feinem Blick für die Erscheinung hingesetzt, sondern auch mit einer freien Leichtigkeit, die in seiner Ölmalerei zu harter Kälteerstarrt scheint. Auch die Farbe ist keineswegs nur getreu

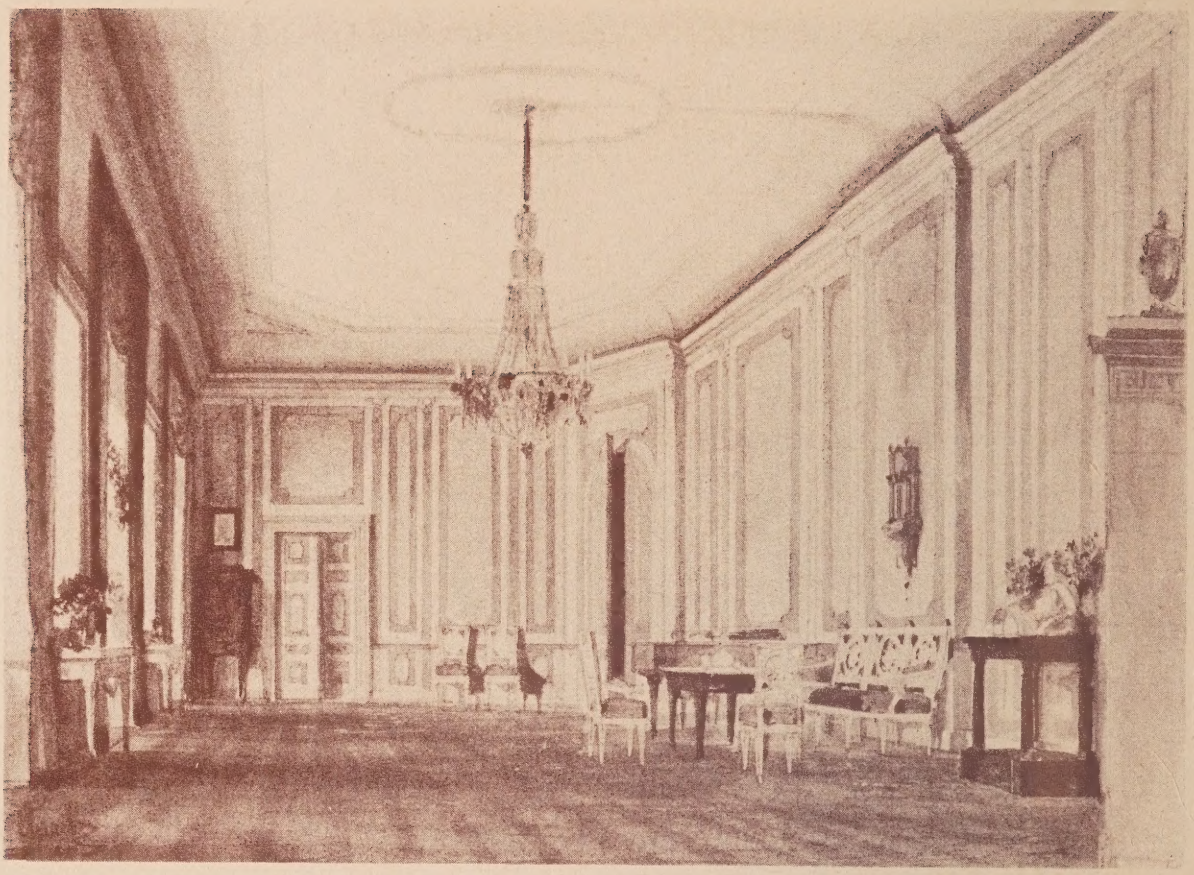

Abbildung 40 *Karl Graeb*

abgemalt, sondern mit sicherem Geschmack zusammengestimmt, aber wiederum wird die blühende Durchsichtigkeit des Aquarells auf der Leinwand trocken und schwer.

Aus dieser bürgerlich-schlichten, handwerklich-ehrlichen Art von Malerei heben sich zwei Künstler höher heraus, Blechen und Krüger.

Karl Blechen, der merkwürdige Kottbuser, ist in jungen Jahren von Friedrichs Empfindungsfeinheit berührt worden. Dazu kommen romantische Stimmungen, hochgesteigerte Phantastik, andererseits aber ein klarer Blick für die zarten Farben Italiens und für die Schlichtheit der Mark. In der Nationalgalerie, vor der reichen Sammlung seiner Ölgemälde verschiedenster Art, be-

Abbildung 41 *Karl Blechen*

Abbildung 42 *Karl Blechen*

kommt man die beste Anschauung von dem Umfang und der Eigenheit seiner Kunst, die in manchem auf neuere Absichten und Erfolge vorausdeutet. Wir sehen auf seinen Bildern Feinheiten der Farbe und der Lichtwerte, die erst viel später allgemein verstanden wurden. Er ist einer der frühesten deutschen Maler des neunzehnten Jahrhunderts, dem auch das Handwerk der Ölmalerei gehorcht. Aber daneben hat unser großer Besitz an Blechenschen Zeichnungen doch eigenen Wert, bereichert und verfeinert den Eindruck, den wir aus den Ölbildern gewinnen; noch zarter und leichter setzt sich hier sein Wollen in Form um. Das große farbige Blatt mit der gotischen Ruine (Abbildung 41) ist ein stimmungsvolles Zeugnis seiner romantischen Empfindungen. Dann die duftige Zartheit der italienischen Landschaft (Abbildung 42),

Abbildung 43 *Karl Blechen*

in ganz wenigen Linien und Tönen erfaßt; weiter das Aquarell aus Pompeji (Abbildung 43), so treffend sicher in Licht und Farben, besonders auch den Farben im Schatten: kein deutscher Maler konnte damals den Reiz der merkwürdigen Ruinenstadt so sehen und wiedergeben; und schließlich die kecke Sepiazeichnung, Faun und Mädchen im Gebüsch (Abbildung 44), gleich manchen anderen seiner Bildgedanken eine Vorahnung Böcklins, und vor allem frei und großzügig hingesetzt, wie die Skizze eines Barockmeisters.

Neben Blechen wirkt in Berlin — mit größerem Erfolg — *Franz Krüger*, der Meister unter den Malern jener eng umgrenzten Wirklichkeit. Man betrachtet ihn gern als eine Art Vorgänger Menzels, doch kann das nur für einen bestimmten Teil der Menzelschen Kunst gelten. In den Zeichnungen ist die Ähnlichkeit am

Abbildung 44 *Karl Blechen*

deutlichsten; mit Menzel gemeinsam ist ihm die Unbeirrbarkeit des Blickes, die vollkommene Sicherheit im Handwerklichen. Zartestes Eingehen auf die betonte Form, breiter meisterlicher Strich für das übrige; leicht hingesetzte Farbe an einzelnen Teilen gibt oft den Blättern einen bestrickenden Reiz. Die Uniformzeichnung des russischen Gardereiters (Abbildung 45) — Krüger war zur Ausführung militärischer Bilder in Petersburg — mit all den genau wiedergegebenen Einzelheiten und den vielen Beischriften, weist noch auf die Vergleichbarkeit mit Menzel in einem besonderen Zug hin. Bei den köstlichen Zeichnungen der Taglionis (Abbildung 46) und der Crelingers (Abbildung 47) mag in unserer Bewunderung des Künstlerischen auch die Freude am

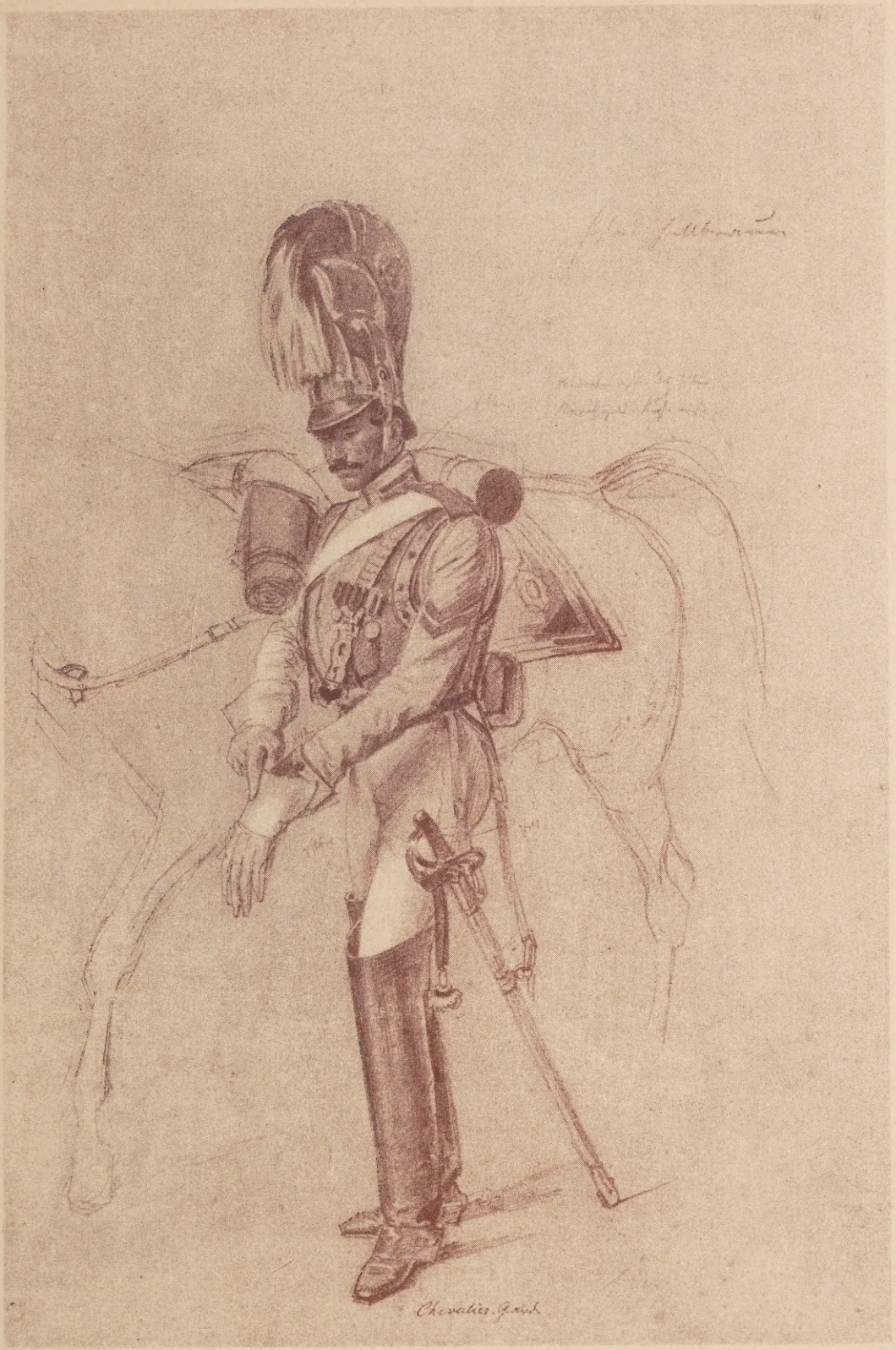

Abbildung 45 *Franz Krüger*

Abbildung 46 *Franz Krüger*

Abbildung 47 *Franz Krüger*

Gegenstand als Unterton mitklingen; was in Schwinds Werken umgedichtet ist, wirkt hier als unmittelbare Anschauung: die äußere Erscheinung, Schute, Reifrock, mächtige Halsbinde, und das innere Wesen des Biedermeier, liebenswürdig-harmlose Gemütsart.

Krüger zeichnete diese Berühmtheiten des Balletts und des Theaters als Studien zu einem großen, äußerst figurenreichen Gemälde, das eine Parade vor dem König und vor allem Volk darstellt: von den Linden her marschiert die Truppe heran, und vor der Neuen Wache wimmelt die Zuschauermenge, zu Fuß, zu Pferd und zu Wagen, und da sind dann Bildnisse von »ganz Berlin« angebracht, darunter auch das berühmte Tänzerpaar Taglioni und Frau Crelinger mit ihren hübschen Töchtern, den Schauspielerinnen Bertha und Clara Stich.

Drei solche Paraden hat Krüger gemalt, und ein großes Bild der Huldigung zum Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. Jedes dieser Werke enthält eine Fülle von Bildnissen; die Studien dazu in unserer Sammlung. Sie erinnern besonders an Menzel, durch die Genauigkeit und Sachlichkeit, zugleich aber durch den Reiz künstlerischer Freiheit und Lebendigkeit. Außer jenen Bühnensternen zeigen wir hier noch einen hohen Offizier, den Feldmarschall von Müffling (Abbildung 48), zu Pferde gedacht, im Federhut, mit Orden und Ordensband, köstlich in der farbigen Wirkung; aber das feinste ist doch der Kopf, der Ausdruck in Augen und Mund, und das zarte Gleiten des Lichtes über den Formen.

Im Gegensatz zu dieser beschaulichen Zartheit ist die flotte Strichzeichnung eines starkbewegten Pferdes (Abbildung 49) mit wahrer Leidenschaft auf das Papier gebracht; nach seinen sauber und oft hart durchgeführten Gemälden würde man nicht ver-

Abbildung 48 *Franz Krüger*

Abbildung 49 *Franz Krüger*

muten, daß dieser Maler äußerster Glätte und Bedachtsamkeit auch so stürmisch Form und augenblickliche Bewegung hinwerfen konnte. Wiederum gilt hier: was die Galerie an Ölbildern Krügers zeigt, gibt keinen Begriff von dem Reichtum, der Frische, Farbigkeit und meisterlichen Freiheit, die uns in seinen Zeichnungen von Bewunderung zu Bewunderung führen.

Abbildung 50 *Adolph Menzel*

MENZEL

Nun zu *Adolph Menzel,* dem merkwürdigsten aller Zeichner. Was uns bei älteren Berliner Künstlern, wie Chodowiecki und Schadow, erfreut, dann bei den tüchtigsten Malern um 1830, im besonderen bei Krüger, das kommt hier wie durch ein Wunder zu plötzlich vollendeter Reife: die Sachlichkeit wird durch höchste Meisterschaft genial. Wir sahen zuletzt die Pferdeskizze von Krüger; wenn wir damit nun eine Zeichnung ähnlichen Gegenstandes von Menzel vergleichen (Abbildung 50), so finden wir die Sicherheit des Striches, die Bemeisterung der Form und Bewegtheit von wesentlich feinerer Art. Und so ist es in der Gesamtheit des Menzelschen Werkes: die Schärfe des Blicks, die Freiheit des Ausdrucks läßt das Frühere nur wie ein Vorspiel erscheinen.

Menzels Zeichnungen sind der größte Schatz unserer Sammlung. Seine Kunst läßt sich in ein paar Beispielen nicht einfangen; was wir hier zeigen, sind Teile eines Unendlichen. Sein Schaffen ist nicht, wie bei den vorher besprochenen Richtungen, in der Form oder gar im Inhalt umgrenzt; wie die Meisterlichkeit seines Formausdrucks, so ist auch sein Trieb zum Zeichnen vor der Welt der Erscheinungen schlechthin unerschöpflich. Er zeichnet wahre Sturzbäche von Studien zu Gemälden, nach Modellen, oder auch — für Geschichtsbilder — nach alten Kunstwerken, deren Wesen er versteht wie der feinste Kenner; er zeichnet auch ohne solchen Zweck die vielfältigsten Dinge, die ihm gerade vor Augen kommen; und er zeichnet Blätter, die als vollendete Kunstwerke eigenen Anspruchs gemeint sind. Von notizenhafter Einfachheit bis zu reichster Fülle, von spitzer Linienzeichnung bis zu breiter Weichheit, von schlichtem Schwarz-Weiß bis zu blumiger Farbigkeit; bald gibt er sich wie ein Antiquar oder Historiker oder Naturforscher, bald ist er schlechthin Maler, der die scharfen Linien einer Fassade genießt oder die gleitenden Lichter einer barocken Schnitzerei, schummerige Dämmerung oder blendendes Licht; ein Maler, der aus seinem unbegreiflichen Reichtum oft genug und scheinbar ganz nebenher Schätze ausgestreut hat, die uns von späteren Bestrebungen her als kostbare Prophezeiungen erscheinen.

Da ist die Wolkenstudie (Abbildung 51), mit den Dachstatuen unten: reich in Linien und Flächen, zart in der Modellierung, bei aller Einfachheit der darstellenden Mittel von höchster malerischer und räumlicher Kraft; man glaubt zu fühlen, wie diese weichen Massen sich zerfasern und wieder verbinden, sich verschieben und zusammenballen und so ein immer neues Spiel des Lichtes

Abbildung 51 *Adolph Menzel*

ergeben; als Theatergewölk erscheint dagegen, was wir sonst auf älteren Landschaftsbildern sehen. Dann der Blick in die Neuhauser Straße (Abbildung 52): der blendende Boden unter dem bedeckten Himmel; das Gekribbel der kleinen Form, das er so liebte. Nie ist mit Schwarz-Weiß lebendigere Farbigkeit gegeben worden, so viel Raum und Luft und webendes Licht. Noch erstaunlicher das Gewirre in dem Blick auf die Hildebrandstraße (Abbildung 53): durch die kahlen Äste, von nassem Schnee bedeckt, schimmern Häuser und Vorgärten, die Farben im dumpfen Licht des nordischen Wintermorgens, der Schnee in allen Tönen seines verschiedenen Zustandes. Hier auch ein Beispiel für Menzels etwas bissigen Witz: grauer Aschermittwoch, die kostümierten

Abbildung 52 *Adolph Menzel*

Abbildung 53 *Adolph Menzel*

Abbildung 54 *Adolph Menzel*

Gestalten kommen vom Fastnachtsball, der Schwankende vorn hat schon im Schnee gesessen, der Hut fiel ihm vom Kopfe.

Im Gegensatz zu dieser Formzersplitterung die fast feierliche Großzügigkeit der »Erinnerung aus musikalischer Soirée« (Abbildung 54), von 1848. Das ist denn doch noch etwas anderes als Krügers Biedermeier-Gestalten. Wie fühlen wir bei der vordersten Dame die seelische Hingabe an die Musik, wie sehen wir die Bewegung durch das fast eintönige Schwarz, und was ist alles in den schmalen Streifen Antlitz zwischen den Schleierbahnen hineingezaubert! Dann die eifrig Plaudernde mit dem gespannten Blick, deren rotes Kleid in der künstlichen Beleuchtung aufglüht; wie rembrandtisch-weich spielt dies Licht über

Abbildung 55 *Adolph Menzel*

Halsmuskel und Brauenknochen und Stirn, aus zartem Helldunkel aufflackernd. Man weiß, daß Menzel die Frauen nicht liebte; um so heller leuchtet sein Künstlertum in einem Blatt wie der lesenden Dame bei der Lampe (Abbildung 55), aller Reiz feiner und gepflegter Weiblichkeit ist da gestaltet, aus reiner Anschauung. Wieder denken wir an Rembrandt — obwohl Menzel gewiß

nicht an ihn gedacht hat — wenn wir etwa die barocke Form des Sessels in huschendem Glanz aus dem Halbdunkel hervortauchen sehen; und weiter all die unendliche Abstufung des Lichtes, die scharfen Gegensätze und weichen Übergänge. Der Kopf in mildem Halbton, die durchgeistigte Hand auf dem Buch hell beleuchtet. Und die Farbe: dies köstliche Blau und Gelb des Kleides, nach außen in verschiedener Helligkeit verklingend, von rötlich-braunen Tönen umgeben und durchsetzt; und wie ist das alles gezeichnet, mit welchem Forscherblick für jede Einzelheit, mit welcher freien und man möchte sagen genießerischen Umsetzung in ein klares Wirrsal von Stift- und Pinselzügen! Dabei diese Einheit des Ganzen in Form und Farbe und Licht, diese Räumlichkeit und bestrickende Ruhe!

Wieder ein anderer Eindruck: Don Juan (Abbildung 56), Duett der Introduktion: Donna Anna eilt die Treppe ihres Palastes hinab, dem Eindringling nach, ihm den Mantel vom Gesicht zu reißen. Unter dem tiefgedrückten Federhut und dem dunklen Umhang deuten ein paar Flecken von Weiß und leuchtendem Rot die Tracht des Kavaliers an. Man fühlt förmlich, wie er den Mantel festhält, wie er das Bein von der letzten Stufe eilig nachzieht. Die beiden weit vorgesetzten weißen Schuhe, des Mannes und des Weibes, im Gleichschritt, verbildlichen den Takt und das Tempo dieses molto allegro. Ist es eine Aufgabe der Malerei, flüchtige Bewegung darzustellen, so kann sie nicht meisterlicher gelöst werden. Die herabspringende Gestalt auf der Treppe, Körper und Gewand, Locken und Schleier und bloße Arme, Form und Bewegung und Flattern, und dazu das Bühnenlicht, das alle Dinge merkwürdig hervorhebt und zugleich entkörpert, zusammenfaßt und auflöst — man gehe einmal genau diese weißge-

Abbildung 56 *Adolph Menzel*

kleidete Figur durch: die paar sonderbaren Farbstücke, die versprengt über den Grundton des Papiers hingeworfen sind. Noch bewegter die Gestalt rechts, ein paar Takte später, sie ringt nach allen Seiten, biegt sich in allen Gelenken, wir sehen das Gewand hin und her fliegen, die Locken flattern und das flächige Bühnenlicht über all diese Bewegtheit gleiten; wenn wir dann genau zusehen, aus was für Farbflecken dieser Eindruck entsteht, so sind wir noch erstaunter als vorher: es ist hier überhaupt nichts mehr, das an Wissen um die Form erinnert. Es gibt unzählige Kostümbilder und Theaterbilder, aber wohl keines, das den eigensten Augenreiz der Bühne feiner hingezaubert hätte.

Das alles aber sind, wie gesagt, nur kleine Ausschnitte aus dem Wunder dieses Künstlerwerks; solchen Reichtum auszuschöpfen wäre Danaidenarbeit. Eine größere Zahl Menzelscher Zeichnungen ist im Erdgeschoß der Galerie aufgehängt, in der Nachbarschaft der Gemälde — Kostbarkeit Blatt für Blatt!

Abbildung 58 *Arnold Böcklin*

DIE DEUTSCH-RÖMER

Und jetzt, bevor wir von Menzel zu den Lebenden kommen, stellen wir uns noch einmal völlig um, auf die künstlerische Gesinnung der sogenannten Deutsch-Römer: Böcklin, Feuerbach, Marées. Drei ausgeprägte Persönlichkeiten, keineswegs eine geschlossene, in Herzensfreundschaft wurzelnde Gemeinschaft wie bei den Nazarenern; ihre Zusammengehörigkeit — gültig nur im großen gesehen, beim Blick über das ganze Jahrhundert hin — ist hauptsächlich erst durch die Geschichtsschreiber und Museumsordner nachträglich bewußt geworden.

Neben der Linie, die etwa von Schadow über Krüger zu Menzel führt, und von da in die Gegenwart hinein, verläuft eine andere Reihe, mit der klassischen Landschaft beginnend und ebenfalls bis in die jüngste Kunst hinein sich verzweigend. Natürlich berühren sich beide Arten des Kunstwollens vielfach, aber gerade in den charaktervollen Ausprägungen erscheint der Unterschied als grundsätzlich. Dort handelt es sich um ein schlichtes Erfassen und möglichst unmittelbares Wiedergeben der Wirklichkeit, Entwicklung der Bildanlage aus dem vor Augen stehenden Stück Natur; hier um das Schaffen von Gemälden bestimmten Formwertes, das mehr von innerer Vorstellung ausgeht, die Natur dann erst gleichsam in die Gußform einströmen läßt; weil man in Linie und Farbe mit bewußter Absicht aufbaut, nach festem Gesetz, deshalb sucht man Rat bei großen Meistern, die in vergangenen Zeiten gewirkt hatten. Man bezeichnet oft die einen als die wahren Künstler, die anderen als die falschen, oder mindestens von ausländischem Wesen verführten. Aber die Urabsicht des Künstlers kann sich wohl mehr oder weniger, früher oder später entfalten, doch ist sie ihm in seiner angeborenen Anlage gegeben; und wenn sie nicht die Naturwiedergabe als erstes will, sondern die Bildform, so bekommen dadurch fremde Kunstwerke einen ganz anderen Anregungswert. Es ist auch ungerecht, die Anlehnung an italienische Vorbilder der Renaissance als undeutsch zu tadeln, während dieser völkische Standpunkt gegenüber dem Anschluß an Franzosen oder Spanier, sogar an Italiener vor oder nach der Renaissance, nicht eingenommen wird. Der Kunstwille und damit die Neigung zu bestimmten Vorbildern beruht auf allgemeinen geistigen Voraussetzungen und auf persönlichen Anlagen, deren anthropologische Ursachen wir nicht ergründen können.

Die Vorbilder, von denen sich jene Künstler anregen lassen, wechseln und werden außerdem in ganz verschiedener Art befolgt. Im Anfang des Jahrhunderts haben die Nazarener ein gemeinsames Programm, sie wollen sich eng an die Alten anschließen, in der schlichten Frömmigkeit wie im Einzelnen der Formensprache, auch bis in kleine Äußerlichkeiten hinein. Von den Deutsch-Römern dagegen sucht jeder seinen Weg für sich, und außerdem richtet sich ihr Anschluß an die alte Kunst nicht auf das Ergebnis, sondern auf das Grundsätzliche des Bildwillens, und durchaus nur auf die Form, nicht auch auf die Gesinnung.

Bei Marées ist das Kunstwollen durch strenges Nachdenken bis zu begrifflicher Mitteilbarkeit abgeklärt; bei Böcklin ist es mehr triebhaft, obwohl auch sein Schaffen ständig von einem bewußten Gestalten der Bildform gelenkt wird; verschiedene Bereiche alter Kunst regen ihn an, der Rhythmus Poussins, die Klarheit pompejanischer Fresken und die Juwelenglut der Niederländer, durch alles hindurch aber geht ein bestimmtes Gefühl für den Aufbau, das nicht aus einzelnen Vorbildern genommen ist, an alten Meisterwerken verschiedenster Herkunft sich nur gefestigt hat; es kündigt sich schon in seinen ersten Werken an, bevor er den Süden kannte. Neben der Kunst wirkt auf diese Maler die Natur Italiens ein, aus deren Boden ja auch die alten Meisterwerke erblüht waren. Bei Böcklin ist es mehr die Farbe, die klare Linie und der Reichtum der Landschaft, bei Marées die rhythmische Bewegtheit des Menschen. Zwischen diesen beiden Künstlern ausgeprägten Willens steht die edle zarte Geistigkeit Feuerbachs, spät sich findend und vielfach schwankend, mitten in kleinlichem Getriebe und bürgerlicher Genügsamkeit das Land der Griechen suchend, einen Adel der Bildform, zu dem hinzustreben nicht eine zufällige Auslände-

rei war, sondern sein persönlichstes Erbteil, und zugleich die Kristallisation von Kräften im geistigen Leben Deutschlands, deren Mißachtung ein größerer Landesverrat wäre als Feuerbachs dauernder Aufenthalt in Rom.

Was wir hier vielleicht allzu kurz andeuten, spiegelt sich klar in den Zeichnungen.

Von *Arnold Böcklin* bewahrt die Nationalgalerie die reichste Sammlung an Ölgemälden — nicht der Zahl, aber dem Werte nach — dagegen ist sie an Studien arm; die beste Vorstellung von Böcklin als Zeichner gewinnt man in Darmstadt. Immerhin enthalten doch auch diese wenigen Blätter manchen Hinweis darauf, daß seine Bildgedanken in der Entstehung oft freier und feiner sein mochten, als sie schließlich in der Ausführung erscheinen. Noch nicht so sehr gilt das von einem frühen Werk wie Faun und Nymphe vor dem Gehölz (Abbildung 57): der Rhythmus und die Weichheit dieser Zeichnung ist auch in dem Gemälde ähnlicher Art lebendig, das gleichfalls in der Nationalgalerie hängt. Die Ordnung der Bildwerte erinnert an Poussin, aber nur im Grundsätzlichen, der Sinn der Bildgestaltung des alten Meisters ist innerlich erlebt, mit eigener Empfindung und eigenen Mitteln zur Meisterschaft entwickelt. Alle Einzelheiten der prächtigen Baumgruppe sind hier nur angedeutet, man hat jedoch den Eindruck, daß sie dem Künstler bis ins Kleinste vor Augen stehen. Dabei geht aber durch das Ganze eine wundervolle Einheit hindurch; Laub und Stämme bilden eine helle vordere Schicht und eine zweite dunklere, und mit dieser einfachen Ordnung ist doch ein erstaunlicher Reichtum der räumlichen Wirkung erzielt; im Gemälde ist die Raumgliederung vervielfältigt. Das hängt zugleich mit der farbigen Anlage zusammen: auf der Leinwand eine Fülle grünlich-bräun-

Abbildung 57 *Arnold Böcklin*

licher Töne, in der Zeichnung ist für die Vorderschicht der Papierton benutzt, die zweite Schicht mit Blei angelegt; dazu dann einige ganz leichte Pastellnoten, sie geben eine in sich vollendete Farbigkeit, in deren Rhythmus auch die beiden nackten Gestalten einbezogen sind.

Böcklin hat später wenig gezeichnet, weder ausführliche Naturstudien noch abgerundete Blätter, die Natur hatte er durch hingebendes Betrachten im Kopfe und die Durcharbeitung der Bildform vollzog sich auf der Leinwand; wir können diesen Vorgang verfolgen, wenn wir vor dem unvollendeten Gemälde in der Nationalgalerie, »die Götter Griechenlands«, nachlesen, was er während der Arbeit zu seinem damaligen Schüler Schick geäußert hat. So gibt es aus seiner späteren Zeit wohl rasche Stiftzeichnungen, mehr Notizen als Kunstwerke, außerdem aber kräftige Federskizzen, in denen er die Gesamtheit eines entstehenden Bildgedankens festhält oder sich klar macht.

In dem Entwurf zur Beweinung Christi (Abbildung 58, Seite 94) sehen wir das kräftige Strömen einer geschlossenen Bildvorstellung. Rechts das Niederlegen des Leichnams, mit gefaßtem Schmerz, links das leidenschaftliche Ausbrechen verzweifelter Klage, umhegt von sorgendem Anteil. Das alles aber bildet in der Form ein festes Gefüge, räumlich und plastisch klar; in der stürmischen Zeichnung von hohem malerischem Reiz. Wir können diesen frühen Zustand des Bildgedankens mit dem ausgeführten Gemälde in der Nationalgalerie vergleichen. Die Gestalten füllen da nicht mehr allein die Bildfläche, der Raum ist erweitert, man sieht noch die Schächer am Kreuz, eine leuchtend weiße Mauer mit Zypressen darüber, links einen Hügel mit hellen Gebäuden, vorn Rasen mit vielen Blumen. So ist das Bild reicher geworden; der Aufbau ist sorgfältig durchgearbeitet, nach den Gesetzen der klassischen Kunst: rhythmische Beziehung innerhalb der beiden Hauptgruppen, und von Gruppe zu Gruppe. Dabei wurden die Figuren im einzelnen geändert. Der Leichnam ist in eine unglückliche Stellung geraten, mit den harten Beinlinien; auf dem Entwurf ist er

von einem Tuch verdeckt, das Zurücksinken des Kopfes ergreifender. Die drei Gestalten um ihn herum schlossen sich dort zu einheitlicher Wirkung zusammen, die weiche Bewegung der Frau zu Füssen gab den Eindruck innigen Anteils. Nun erscheint jede Gestalt mehr für sich, gleichsam als Fläche ausgeschnitten, ein wenig gestellt in der Bewegung und modellhaft im Ausdruck. Ähnlich bei der linken Gruppe. Die ursprünglich so feine Haltung der Frau ist gespreizt geworden, aus dem menschlich unmittelbaren Stützen des Johannes ein pastorenhafter Händedruck. Auch hier ist der weiche Fluß der Linien erstarrt. In der Zeichnung überall pulsierendes Leben, das unsere Bildvorstellung in Bewegung hält, mitarbeiten läßt, im Gemälde harte Genauigkeit, sie zwingt unsern Blick, und in manchem folgt er nicht leicht. Nebensächliches drängt sich vor, große Gewandmuster und sonst allerhand Unwichtiges. Den Ausdruck der Köpfe ahnen wir im Entwurf aus der Körperhaltung, im Gemälde ist er genau gegeben, aber er bleibt hinter dem dort von uns Geahnten und vom Künstler Gedachten zurück.

Dieser Vergleich zwischen Anfang und Ende eines Bildgedankens ist wesentlich für das Begreifen des Böcklinschen Schaffens. Gewiß ist jedes Kunstwerk eine abgeschlossene Welt, kann nur für sich erlebt und — wenn es sein muß — beurteilt werden. Ein Gemälde Böcklins wird nicht anders, wenn wir wissen, wie der Formgedanke ursprünglich war. Wollen wir uns aber eine Vorstellung von seiner künstlerischen Persönlichkeit bilden, so sind die Zeichnungen wertvollste Urkunden. Aus den Gemälden, wenigstens den späteren, hat man schließen wollen, daß seine Bildanschauung theaterhaft gewesen sei, nicht aus eigentlich künstlerischem Trieb geflossen. Das ist nicht zutreffend; die Entstehung

seiner Bildgedanken ist zwar anders gerichtet als etwa bei den Impressionisten, aber sie ist durchaus künstlerisch, Geist und Form sind eins; erst in der Ausführung seiner späteren Werke kommt Verhärtung und häufig Zersplitterung der Form; scharfe Genauigkeit stört für unser Auge die Einheit, und die wundersame Pracht der Einzelfarbe will sich nicht mehr so zum malerischen Eindruck zusammenfügen wie in den früheren Gemälden.

Was wir hier bei der Durchbildung einer Gruppe beobachten, das sehen wir ebenso bei der Einzelfigur. Während in der Skizze zur Grablegung die Ordnung und Bewegung der Gestalten, der Zusammenhalt des Ganzen versucht werden sollte, handelt es sich bei der großen Zeichnung der sogenannten Melpomene (Abbildung 59) um die Erscheinung einer ruhig stehenden einzelnen Figur. Anlage und Durchführung darum anders als bei der Grablegung. Alles ist hier Ruhe, Einheit und Größe. Die Antike scheint durch einen schöpferischen Künstlersinn zu neuem Leben erweckt, keine Spur von äußerlicher oder kleinlicher Nachahmung wie bei den Klassizisten, nichts von trockener Kälte, nichts von spielerischer Zierlichkeit. Eine Statue von klarem Blockumriß, wenig verschieden von dem Marmorpfeiler auf den sie sich stützt, über den ihr Gewand fällt; in der starken Geste und der stolzen Linie, in den großen Formen des Gesichts ist lebendiges Leben, persönliches und zugleich allgemeines, jene Einheit der Antike, die noch nicht den Kopf als Träger der Seele vom Körper unterscheidet, wie die christliche Kunst; darum kann Böcklin seine Gestalten so eng mit dem Ausdruck der Landschaft verbinden, weil sie noch nicht Gehirnwesen sind, sondern die feinste lebende Form der Natur, wie für die Griechen. Meisterlich ist die Durchführung, nicht im Sinne irgend einer Kunstrichtung, sondern in dem

raschen und sicheren Festhalten des künstlerischen Gedankens. Wie leicht und fein und groß ist Bau und Haltung des Körpers gegeben, und die fließende Gewandung darüber, welcher wundersam bewegte Schimmer des Weiß. Wir kennen ähnliche Bildgedanken in ausgeführten Gemälden Böcklins, aber da ist nichts mehr von der malerischen Größe dieser Zeichnung; was in ihr entstehende Vision ist, unsere Vorstellung anregend und freilassend, ist dort zu peinlicher Genauigkeit verhärtet, das Farbige bunt geworden. Der Zauber dieser klaren und doch so phantastischen Zeichnung mag uns ein Sinnbild jener Geistigkeit sein, von der wir vorhin sprachen: aus der Nüchternheit der Gegenwart — es war das Zeitalter Werners und Meyerheims — ein Hineinträumen in die Antike, unabhängiger und lebendiger als in den Jahrhunderten vorher; keine Gelehrsamkeit und kein Witz, sondern durchaus Bild, keine Naturwiedergabe, sondern inneres Schauen, statuarisch und malerisch zugleich, von glühender Lebendigkeit im Vortrag, von unvergeßlichem Zauber der Vision.

Von hier aus sollte man Böcklin zu erleben suchen. Es hat keinen Sinn, an die Erzeugnisse geistigen Schaffens Maßstäbe zu legen, die von anderen Absichten hergenommen sind. Wenn es lange Zeit als das einzig Berechtigte gegolten hat, die Bildform am Eindruck der Natur zu entwickeln, so hat man nun auch allgemein wieder Verständnis für das Hervorströmen aus der inneren Vorstellung. Bei Böcklin tun wir gut, die glühende Lava gleich beim Herauskommen zu sehen, denn sie erkaltet oft schnell. Daß er, der Schüler Schirmers und alter Bilder, es für selbstverständlich hielt, seinen Gemälden bei der Ausführung eine genaue Vollendung zu geben, in anderem Sinne als die Expressionisten

Abbildung 59 *Arnold Böcklin*

von heute, kann uns nicht wundern; ebenso daß er, der sich seine Kunst ganz allein baute, mit dem Älterwerden nicht mehr die Sicherheit und Frische hatte, die sich für den Teilnehmer einer Richtung immer wieder aus der nachwachsenden Kraft, dem Zuspruch und Tadel der Genossen ergibt.

Nun *Hans von Marées,* der Gegenpol zu Böcklin innerhalb der losen Gruppe der Deutsch-Römer. Bei Böcklin ist das erste die ungewöhnlich reiche und kraftvolle Erfindung, Erfindung jeder Art, vom Gedanken über das innerlich erschaute Naturgebilde bis zur absoluten Form. Das Wissen um die Bildgesetze begleitet, prüft, bessert das frei emporgeblühte. Anders bei Marées. Aus dem Steffeck-Schüler wird nach langer Krisis ein Jünger der großen italienischen Meister, nicht in äußerer Nachahmung einzelner Züge, sondern im Wesentlichen: Rhythmus und Klarheit. Seine Bildgestaltung geht von der bewußten Absicht aus, diese Gesetze, die er aus den alten Kunstwerken heraus gesehen und aufs klarste erkannt hat, zu erfüllen; in ihre feste Ordnung fließt nun die Einzelform hinein wie das frische, lebendige Wasser eines Parks in die alten und stets gleichen kunstvollen Kaskaden. Bei Böcklin scheint dagegen der feurige Strom seiner Erfindung an immer neuen Stellen hervorzubrechen. So ist das Formgesetz in der Bewußtheit des Künstlers bei Marées die Auslösung des Schaffens, bei Böcklin die Begleitung während der Durchbildung und Erkaltung. Dieser Unterschied der Bildentstehung zeigt sich in den Ölgemälden nicht so deutlich wie in den Zeichnungen, weil dort noch manches andere sich mit der Grundlage der Erfindung verbindet. Außerdem sind die Ölgemälde bei Marées Ergebnisse eines ewigen Verbesserns; ohne Verkaufszwang begonnen, vor fremden Augen abgesperrt, standen sie Jahre hindurch in seiner

Werkstatt, bis sein rascher Tod sie freigab; durch das unablässige Übermalen und das Ändern nur für den eigenen Sinn, nicht für Kollegen und Käufer, ist eine ganz merkwürdige Oberfläche und oft noch merkwürdigere Körperform gewachsen, die unser Auge ungewöhnlich beschäftigt, reizt und anregt; dazu schimmern zuweilen zwischen gelb-grünen Fleischtönen Farben von einer Glut und seltsamen Schönheit, ein Blau oder ein Goldgelb, wie in kostbarsten Dingen traumferner Zeiten. Der Wechsel zwischen Ausführlichkeit und Andeutung, zwischen greifbar fester Form und lockerem Pinselspiel läßt unsere Einbildungskraft ganz anders mitarbeiten als die gleichmäßige, oft fast metallisch scharfe Durchführung Böcklinscher Gemälde, die in jeder Einzelheit durchaus eindeutig sind — auch im Inhalt; bei Marées dagegen geistert durch das Malwerk eine unfaßbare Stimmung, mit stets neuem Geheimnis uns umfangend. So ist die Grundlage seiner Bildgestaltung auf den Triptychen der späten römischen Jahre in all den Eigenheiten der Form, den Wundern der Farbe, den Rätseln des Ausdrucks eingeschlossen, etwa wie der Baugedanke eines alten Schlosses durch vielfache Umbauten und die Verschiedenheit des Zustandes, durch das Überwachsen mit Epheu und Rosen einen besonderen Zauber bekommt; wir fühlen ahnend das Geheimnis immer neu strömenden Lebens, das all dies so merkwürdig gestaltet hat, so reich an seltener Form und glühender Farbe. In seinen Zeichnungen aber sehen wir den ursprünglichen Bau der Bild-Erfindung vor uns. Den Studienblättern näher als den Ölgemälden stehen in dieser Beziehung die Neapler Fresken, weil bei ihnen die Ausführung ganz rasch geschah, in einheitlicher Hochspannung des Schaffens, und weil sie nicht Träume des Einsamen sind.

Abbildung 60 *Hans von Marées*

Der Entwurf mit den fünf nackten Gestalten (Abbildung 60) ist so recht ein Beispiel jener Bildentstehung aus Gesetzesanwendung. In der Mitte ein Baum; der Baum besteht, so lehrte Marées, aus Wurzel, Stamm und Krone, und das müsse der Künstler wissen und zeigen. Rechts und links von dem Baum zunächst eine sitzende und eine knieende Gestalt, die weiterhin in allem kontrastiert sind: Mann und Weib, der Oberkörper da gebeugt, da aufrecht, in Rückenansicht und Vorderansicht; dort das vordere Knie, dem Beschauer zu, erhoben, dort das innere; da die Arme

ausgestreckt, da gewinkelt. Diese Gegensätze sind getragen von Kontrasten innerhalb der Einzelgestalt, ausgewogen aber wieder durch Entsprechungen: keine von den dreizehn sichtbaren Axen der Arme und Beine dieser beiden Figuren verläuft gleichsam für sich, jede wiederholt sich, mit einer ganz leichten Abbiegung, in der Gegenfigur. Nach außen folgen dann auf diese Mittelgestalten die stehenden Randfiguren; links, wo die sitzende Frau schon eine wirksame senkrechte Masse bildet, nur eine Gestalt, bewegt, neben der Ruhe der Sitzenden; rechts, wo der vorgebeugte Mann mehr Raum läßt, das Gewicht von zwei Stehenden, ruhig hinter der bewegten Figur. Wie in Haltung und Masse die Wirkungen sich ausgleichen, so fügen sie sich in den Axen der Bewegungen und in der Ordnung der Flächen den mittleren Gestalten an. Außerdem spielen Kontraste zwischen den Randfiguren: Tanzen und ruhiges Stehen, Seitenansicht und Vorderansicht; und jeder dieser Formwerte findet zugleich einen unmittelbaren Gegensatz in der benachbarten Mittelfigur. Dies vielverschlungene Kontrastspiel hat zur Voraussetzung die Bewegtheit nach einfachen Grundformeln, Stehen, Sitzen, Knieen, mit klarer Bewegung aller Gelenke, ohne Verkürzungen; die Form breitet sich ruhig in der Fläche aus. Man braucht nur an beliebige Gestalten von irgendwelchen anderen damals berühmten Künstlern zu denken, so sieht man, daß hier eine von Grund auf verschiedene Absicht der Formerfassung und Formordnung am Werke ist. Die Landschaft ist nicht um eigener Schönheit willen da, oder gar um durch erstaunliche Naturwiedergabe zu erfreuen, sondern als Teil des Formgefüges, in dem ihre senkrechten und wagrechten Axen bestimmte Aufgaben erfüllen. Darum sind auch lediglich die im Gesamtrhythmus wichtigen Linien und Flächen angedeutet,

ebenso wie bei den Figuren. Keine Vertiefung des Bildraumes durch einen Ausblick, nur ein Stück Hain, mit der reliefartigen Anordnung der Gestalten zusammengeschlossen.

All das Grundsätzliche nun — die Schichtung in schmalem Raum, die Klarheit der Formausbreitung, das Spielen aller Gelenke, die Kontrastverschlingung, der Gesamtrhythmus in Linien, Flächen und Massen — findet sich bei Lionardo und Michelangelo, Fra Bartolommeo und Giorgione, beruht auf dem Gesetz der Anschauung, das auch im Bauwerk jener Zeit herrscht und die südliche Natur zur Voraussetzung hat. Freilich ist es bei den alten Meistern mit vielen anderen Absichten und Werten verbunden, die meist aus dem Bildanlaß gewonnen sind. Bei Marées fehlt Auftrag und Zweck, so stellt sich das Gesetz klarer dar als dort, doch auch ohne die Fülle weiter ausgreifenden Lebens, die bei den Alten jede Schöpfung durchströmt und das Gesetz als augenblickliche Eingebung erscheinen läßt. Marées hat uns für das Wesentliche ihres Formwillens die Augen geöffnet; was Fiedler, Hildebrand, Wölfflin geschrieben haben, geht letztlich auf seine Erkenntnis zurück. Allerdings ist man vielfach dazu gekommen, die alten Meisterwerke so zu erklären, als seien sie lediglich Anwendungen geometrischer Verhältnisse.

Deutlicher noch wird der Sinn jener Bildgestaltung, wenn man die zahlreichen Abwandlungen gleicher Grundgedanken verfolgt.

Wir zeigen zwei Blätter in Hochformat, die in der Bildform einander sehr nahe stehen. Das eine, blassere (Abbildung 61) hängt wiederum mit dem eben besprochenen zusammen: die sitzende Frau stimmt in der Haltung fast genau überein, nur ist sie hier von einem Gewand umflossen. Der gebückte Mann ihr gegenüber ist um einige Stufen gehoben, so daß die Köpfe etwa gleich hoch

kommen; Rumpf und Gesicht mehr nach vorn gedreht, beide Arme — nach einer Frucht greifend — gezeigt, in wirkungsvoller Gleichläufigkeit. Zwei Kinder, ein sitzendes und ein stehendes, leiten zu dieser höher gerückten Gestalt empor. Die stehende Figur hinter der Frau erscheint auch hier, in ungefähr ähnlichem Umriß, aber mit anderem Sinn der Bewegung; noch stärker nach oben gezogen als der Knieende, das ergab sich aus der Umwandlung ins Hochformat. Die beiden nackten Jünglinge, die dort rechts hinter dem Knieenden stehen, sind durch drei gewandete Mädchen ersetzt, und diese, wieder der Bildform entsprechend, nach innen geschoben. Die Zahl der Baumstämme ist verringert. Im ganzen ist die Fläche mehr gefüllt, aber innerhalb der auch hier schmalen Raumschicht sorgt die Gliederung durch die Stufen und den Absatz darüber sowie die Verschiedenheit im Lichtwert der Gestalten für die Klarheit der Bild-Erscheinung.

Das andere Hochformat nun (Abbildung 62), mit dem Pinsel gezeichnet und weiter durchgeführt, übernimmt die meisten Bildteile des ersten, aber durch leichte Änderungen abgeklärt. Nur ein starker Unterschied: die sitzende Frau ist weggelassen. Die Stufen, als fester Raumansatz, liegen frei. Statt der zwei Kinder hier drei, ihre Stellung im Bilde und ihre Bewegung fügt sich genau in den Rhythmus des Ganzen. Die Gruppe der drei Mädchen ist schärfer geordnet: dort eine Vordergestalt mit zwei Begleiterinnen rechts und links, in ungleichem Abstand; hier die Hauptgestalt für sich, dunkel, Vorderansicht, in deutlichem Umriß und klar gegensätzlicher Armbewegung; die Begleiterinnen, rechts hinter ihr, eng zusammengeschlossen, hell, und wieder unter sich kontrastiert, in der Kopfhaltung. Es kommt durch diese so rein gefügte Gruppe zugleich ein Bewegungswert in die

Abbildung 61 *Hans von Marées*

Abbildung 62 *Hans von Marées*

Gesamtwirkung: man fühlt, daß die drei Mädchen eben in den Bildraum hineingeschritten sind. Der Jüngling links, nach der Frucht greifend, ist nun weicher bewegt, kaum überschnitten, rechts, links und oben durch das Baumwerk genau gerahmt. Diese Abstimmung des Gehölzes zu den Gestalten zeigt sich auch in der rechten Bildhälfte; ist der schlanke, sich emporreckende Jüngling von schmalen senkrechten Formen umgeben, so sehen wir rechts um die geschlossene Gruppe der drei gewandeten Mädchen breite Laubflächen, eine größere oben, zwei kleinere zu Seiten; mit dem dunklen Kopf des Knieenden bilden sie ein Ornament. Ein Baumstamm, der Träger der Früchte, nach denen Jüngling und Mann trachten, ist besonders betont, als kräftige Dunkelheit, in die Raumschicht der Gestalten vorgezogen; deutlich die Beziehung zum Vorgang, wirksam die rhythmische Einordnung in den Formenfluß des Ganzen; ein Beispiel für die Verfeinerung gegenüber der ersten Zeichnung, dem Querformat.

All solche Veränderungen von Blatt zu Blatt führen unmittelbar in das schaffende Formgefühl des Meisters hinein. Wer sie an den Zeichnungen genau verfolgt, wird mit lebendigerem Verstehen den Bau der Gemälde erleben.

Weiterhin sieht man bei dem Vergleich der beiden Hochblätter, wie das Einzelne in der Pinselzeichnung anders gegeben ist; und überall wird damit der Wert und der Gegensatz heller und dunkler Flächen wesentlich, kommt zu dem plastischen Gefüge hinzu, das in der früheren Fassung fast allein die Bildwirkung trägt. Alles ordnet sich wohliger als dort, ist klar an den vier Seiten des Rahmens gefaßt; hell und dunkel, Tiefendehnung und aufrechte Form sind stärker und das Ganze dabei freier. So entsteht ein prachtvoll reiches Gebilde, räumlich, plastisch und malerisch zugleich,

Abbildung 63 *Hans von Marées*

von vollendetem Rhythmus. Die Freiheit des Vortrags, die Sicherheit der Formandeutung erhöhen den Eindruck der Meisterschaft.

Wieder anders die Zeichenweise in der Rötelstudie (Abbildung 63): Umrisse und wenig Schatten, ganz rasch und gleichsam spielend hingeschrieben. Alles von klarem Willen zum Wesentlichen

eingegeben. Der Kopf der Hauptgestalt: erst ein Oval hingesetzt, dann das Profil, das Ohr, der Schatten am Jochbogen; die Dunkelheit des Haares schnell hinschraffiert. So geht es weiter; Hals, Brustbein, Brustmuskeln und so fort, immer rasch und bestimmt das Wesentliche der Form, nicht Zufälligkeiten der Erscheinung, wie sie ein Modell bestimmter Art in bestimmter Beleuchtung bietet. Der gewinkelte Arm — man glaubt den Künstler sagen zu hören »der Arm besteht aus Oberarm, Unterarm und Hand«. Klare Schaubarkeit der Form verbindet sich mit festem Rhythmus der Bewegung. Das rechte Bein ist doppelt gezeichnet: der Oberschenkel steht einmal in Beziehung zum linken, einmal zum rechten Unterarm.

Die Gestalten der zweiten Schicht, erhöht und im Maßstab unbedenklich verkleinert, sind noch in einem früheren Zustand der Ausformung stecken geblieben. Eilig fährt der Rötel über die Fläche, um der gestaltenden Bildvorstellung zu folgen. Am merkwürdigsten ist das bei dem Knieenden vorn: er bewegt sich fast vor unseren Augen, erscheint in mehreren Stellungen, von aufrechter bis zu stark gebeugter Haltung; diese ist am meisten ausgeführt, als die richtigste: sie fügt sich, besser wie die anderen, klar und bereichernd in den Gesamtrhythmus, als scharfer Gegensatz zu dem Gestaltenpaar links, und als Ansatz der schräg hinaufführenden Formentwicklung bis zu der Sitzenden hin.

Wagrechte Linien — Abstufungen des Bodens — und senkrechte — Baumstämme — verlaufen zwischen den Gestalten, als feste Anhalte gleichsam, an denen unser Auge die gelenkige Bewegtheit der Menschenkörper mißt. Im gleichen Sinne haben die Meister der hohen Renaissance Säulen und andere Baulinien verwertet. Tonig wirken einige Flächen, besonders im Grunde; man

ahnt, wie dem Maler das Leuchten der hellen Gestalten vor dem tieffarbigen Laubwerk vorschwebte, wie der Rhythmus der Linien und Formen sich in Licht und Farbe vollenden sollte.

Das sind nur wenige Proben aus einer ungeheuren Fülle von Blättern, in denen die bildnerische Kraft des Meisters sich auslebte. Manches zeichnete er hin, wenn er mit seinen Schülern sprach. Es sind nicht Zweckstudien — wenn auch manche dieser Bildgedanken zu Gemälden hinführten; noch weniger waren sie für fremde Beschauer bestimmt, Marées selbst kümmerte sich kaum um solche Blätter, sie gingen in großer Zahl zugrunde. Es sind vielmehr Niederschriften aus voll strömendem Reichtum der Bildvorstellung, des Formen-Wollens, ohne alle Nebenabsichten, Kunst um der Kunst willen. In diesen prächtigen Zeichnungen erleben wir die Fülle seiner Schöpferkraft, die Klarheit seiner Anschauung und den edlen Rhythmus seiner Gestaltung in Linie und Ton, Licht und Raum.

Anselm Feuerbach hat nicht die starke Erfindungsfülle und die beherrschende Naturkenntnis wie Böcklin, nicht die abgeklärte Bewußtheit wie Marées; das Wertvollste in seiner Kunst ist die Geistigkeit erlesener Art; sie durchlebt Gehalt und Form, und sie adelt denn auch seine Zeichnungen.

Auf einem der Blätter sehen wir zwei Studien nach dem Modell (Abbildung 64), Rücken und Schulter. Das tatsächlich Gegebene geht hier nicht ganz in der Absicht auf, die Natur groß zu sehen. Die Umrisse wirken ein wenig trocken, und die Form wie ausgestopft, etwa am Armansatz des Rückenaktes.

Im Gegensatz dazu die Strichzeichnung der liegenden Bacchantin (Abbildung 65), frei aus der Erfindung gezeichnet, nicht ganz richtig in allem, aber rein die Formabsicht gestaltend. Große

Abbildung 64 *Anselm Feuerbach*

klare Bewegung, schlichter Kontrapost, melodiöse Linien, wenige einfache Schattenflächen; die Umgebung ist noch flüchtiger angedeutet, das Spiel der Linien und Tonwerte klingt in ihr leise ab.

Zwischen dieser frei erfundenen Skizze und den beiden Akten hält sich etwa in der Mitte, den Bedingungen der Entstehung nach, eine große Studie zur Amazonenschlacht, eine reitende Frau (Abbildung 66). Der Künstler zeichnet nicht ganz aus dem Kopf, aber andererseits steht er hier der Natur freier gegenüber als bei den eigentlichen Modellzeichnungen, er denkt an die Stimmung des Bildganzen und alles Einzelne erscheint verklärt durch den Adel seiner inneren Anschauung. Nicht mehr ein gestelltes Modell, Ausdruck und Bewegung sind eins. Die Größe der Form, die ihn

Abbildung 65 *Anselm Feuerbach*

an den Werken der Alten begeisterte, ist hier lebendige Kraft: im Maß jedes Teiles, und vor allem im Sehen des Wesentlichen, edelste Gestaltung aus diesem Hohes wollenden und dabei doch fast weiblich zarten Geiste. Die Verbindung von herber Größe und traumseliger Weichheit — die Ursache der Tragik im Menschen Feuerbach — ist bezeichnend für sein ganzes Künstlertum, sie durchlebt hier auch, anders als in seinen Ölgemälden, den Formausdruck bis ins Letzte. Mit dem mächtigen Körperbau in kampfbereiter Haltung vermählt sich eine wundersame Grazie; ganz weiche Halbtöne legen sich wie schmeichelnde Schleier über die großen Formen an Schulter und Brust. Auch der feinknochige Kopf, mit köstlich schwingendem Umriß und einem milden Aus-

Abbildung 66 *Anselm Feuerbach*

Abbildung 67 *Anselm Feuerbach*

druck in Augen und Mund, dem kriegerischen Gehaben seltsam widersprechend, ist überstreichelt von aufgehelltem Schatten — wie ein Traum aus Lionardo.

Nach diesen Einzelgestalten nun noch einige Beispiele dafür, wie Feuerbach das Ganze eines mehrfigurigen Bildes erfand und niederschrieb. Zunächst ein Entwurf zur Amazonenschlacht (Abbildung 67), aus einem früheren Zustande des Bildgedankens als die eben betrachtete Studie der Reiterin mit der Lanze; ihre Bewegung erscheint hier stürmischer. Und so ist es im Ganzen: wenn wir diese prachtvolle Zeichnung sehen, in aller Leidenschaft frischer Erfindung hingeworfen, so wirkt dagegen das ausgeführte Gemälde in unserer Galerie milder; es ist reich an herrlichen Einzelheiten, aber sie sind nicht so fest ineinander gebunden wie hier; dort sehen wir eine weite Uferlandschaft, zahlreiche Gestalten und Gruppen in ihr verteilt, alle einzelnen Bewegungs-

gedanken des Entwurfes kommen im Gemälde wieder, aber auseinandergezogen; hier sind sie noch zu einem dichten Kranze verflochten, die großartig bewegte Reiterin in der Mitte umrahmend. Dies Weib auf hoch sich bäumendem Roß, mit wehendem Haar und flatterndem Mantel, blühende Jugend und Kampfesraserei, ist offenbar der Ansatz des Bildgedankens, genauer gezeichnet als das übrige, in festem und dabei leicht fließendem Strich, in holzschnitthaft klaren Schraffuren. Dies großartig rhythmische Mittelstück hebt sich von dem Ausblick auf die wagrechten Linien der Landschaft ab. In dem rahmenden Kranz des Schlachtgetümmels knappe, derbe Strichzeichnung, kräftige Schraffuren und Schattenflächen. Kämpfer zu Fuß und zu Pferd, stechend, ringend, werfend, wechseln mit Sinkenden, Getragenen, Gefallenen. Ein Wogen und Gegeneinanderquellen der Form, wie man es dem Maler der sinnenden Iphigenie und all der anderen still-beschaulichen Bilder kaum zutrauen würde. Wesentlicher aber als der kraftvolle Strich und die stürmische Bewegtheit ist es — für unsere Vorstellung von Feuerbachs Schöpferkraft — daß hier noch in klarer Einheit zusammengehalten ist, was dann, im Laufe der weiteren Durcharbeitung, sich lockerte. Bei dem zweiten Gemälde der Amazonenschlacht, heute in Nürnberg, geht die Auflösung in ein Nebeneinander von Einzelheiten noch weiter. So ist uns wieder die Zeichnung ein köstliches Zeugnis für die Hoheit des ursprünglichen Bildgedankens.

Von der Wildheit der Schlacht zur Anmut frohen Lebens: zwei bacchische Tänze. In dem vielfigurigen Entwurf (Abbildung 68) heben sich die mannigfach bewegten Körper von einer ganzen Folge wagrechter Formen ab. Einzelschatten sind mit der Feder angegeben, in klarer Vereinfachung wie bei jener lie-

Abbildung 68 *Anselm Feuerbach*

genden Bacchantin; darüber hinweg sind größere Flächen durch Kreideschraffuren zusammengefaßt; Marmorgelb und Himmelsbläue leuchten durch das helldunkle Formengewoge hindurch. Das Laubdach, im Süden so besonders willkommen, Kühle bewahrend und doch den Ausblick auf leuchtende Farbe freilassend, ist durch ein paar Federzüge auf dem grauen Ton angedeutet. Man bemerkt an ihnen, daß Feuerbach keine nahe Beziehung zur grünen Natur hatte; auch auf seinen Ölgemälden sehen Bäume und Pflanzen aus wie Kulissen. Die seltsam liegende Bacchantin rechts und das Kind daneben sind Beispiele für das Einsetzen fertiger Formerinnerungen, das sich zuweilen bei Feuerbach findet. Wir vergessen das jedoch über dem weichen Wohlklang des

ganzen Bildgefüges und der bestrickenden Grazie des tanzenden Paares.

Einfacher als Bildgedanke, aber vielleicht noch reizvoller in der Bewegung, die Kreidezeichnung des bacchischen Tanzes (Abbildung 69), weiche Striche auf tonigem Papier, belebt durch etwas helle Deckfarbe, die auch die Umrisse der Gestalten verdeutlicht. In das Rauschen vom Meeresstrande her klingen die bacchischen Instrumente; ein Jüngling mit wehender Chlamys und zwei Mänaden in schwingendem Schleierstoff tanzen zu dem Taktschlag der Kastagnetten und dem anfeuernden Wirbel des Tamburins; den schwierigeren Part der Doppelflöte hat ein spitzohriger beleibter Silen übernommen, auf dem Felsenufer sitzend, aber doch wenigstens mit einem Bein den leidenschaftlichen Rhythmus mitschlagend. Neapolitanische Tarantella, wie sie etwa Oswald Achenbach für deutsche Bürger malte, in antikische Form umgedacht. Die Bacchantin links, mit dem Thyrsosstab, erinnert an griechische Vasenbilder. Auch die Andere trug ursprünglich den Stab, genau gleichlaufend, bekam dann aber, zur Vermeidung der Wiederholung, das Tamburin; und so hatte der Jüngling zuerst eine symmetrische Armhaltung, die dann in wirkungsvollen Kontrapost geändert wurde. — Auch Tiere gehören zum Gefolge des Gottes: ganz am Rande sehen wir noch lange Ohren sich spitzen. Die Achse des Tieres schräg, und ebenso sein Führer, dann der Baum — der wieder nicht viel Naturliebe verrät — und der Rumpf des Silen. Alle diese Schrägen entsprechen der reizvollen Anlage des Bildganzen: die ausgesprochen symmetrische Hauptgruppe der Tanzenden ist nebst dem Meeresspiegel zur Seite geschoben. Flächenhafte Ordnung der Figuren, ihre Wirkung auf den Umriß gestellt, ihre Bewegtheit im Gegensatz zu

Abbildung 69 *Anselm Feuerbach*

der tiefliegenden Graden des Horizonts. Diese Bewegtheit ist das Entscheidende im Bildeindruck. Der Tanz ist mehr entfesselt als im vorigen Blatt, aber dabei doch alle Linie voll zarter Melodie. Die »Rasende« links, dann die beiden anderen, Jüngling und Mädchen, im Hin und Wider des Tanzes sich lockend, der straffe Körper und der weichschwingende, sich anbietende und zugleich sich versagende — das ist alles fein empfunden und zu einem kostbar reichen zarten Linienspiel geformt. Dieser melodiöse Rhythmus und die weiche Zeichnung, vor dem farbigen Reiz der hellen Wolke, geben dem Gesamteindruck einen Zauber, wie wir ihn in keinem Gemälde Feuerbachs finden.

Das Bild, zu dem dieser Entwurf dienen sollte, wurde nicht ausgeführt.

Dagegen können wir die Federstudie zu dem Konzert (Abbildung 70) mit dem Ölgemälde in der Nationalgalerie vergleichen, vor dessen Vollendung der Meister dahingerafft wurde. In der Skizze ist etwas von der Anmut venezianischer Renaissance, durch den Geist Feuerbachs persönlich empfunden; auf der Leinwand ist alles leerer und schwerer geworden, und die eigentümliche Belebtheit der Gesamtform ist ermattet.

Was wir bei diesem besonderen Vergleich eines Entwurfes und seiner Ausführung sehen, eine gewisse Vertrocknung des Ganzen und eine Abstumpfung in der Einzelform, das trifft nicht in allen Fällen zu; es gibt genug Gemälde von Feuerbach, in denen die Feinheit des Bildgedankens voll bewahrt ist, etwa die Darmstädter Iphigenie, oder Orpheus und Euridice, in der Wiener Galerie. Aber dies ist auch nicht das einzige: es kommt hinzu, daß die Malerei Feuerbachs nicht dem Range seiner inneren Anschauung entspricht, die Farbflächen sind nicht durchgeistigt; größere Teile, ein Himmel etwa, eine Baumkulisse, ein Gewandstück, sind oft wie leblos hingestrichen. Die Malerei der Gegenwart hat seit Jahrzehnten gerade nach der Verfeinerung des Vortrags gestrebt; Velazquez und Goya wurden Vorbilder, dann Greco: mit immer genauerem Verstehen sah man dort den feinen, verwickelten, geistvollen Bau der Farbfläche als wesentlichen Träger der künstlerischen Leistung wie des nachempfindenden Einfühlens in die letzten Geheimnisse der sich gestaltenden Persönlichkeit. Manet, Cézanne, van Gogh sind leuchtende Zeichen auf verschiedenen Bahnen dieser Bewegung. Bei Cézanne etwa ist die Kostbarkeit der Farbfläche, ihr wundersam leichter, lebendiger Bau, ihre

Abbildung 70 *Anselm Feuerbach*

Geistigkeit, der entscheidende Bildwert. Wer das im Auge hat, und nun vor Feuerbachs Malerei tritt, wird sie unkünstlerisch, tot finden. Es kommen wohl lebendigere Stücke hie und da vor, in den Jahren nach seiner Pariser Zeit, etwa das Grün auf dem Nanna-Bilde der Nationalgalerie; aber das sind Ausnahmen, und dies in der Anlage so herrliche Bild ist unvollendet. Auch in der Farbe sind die nichtfertigen Gemälde unserem Auge willkommener als die meisten anderen; so Medea und Amazonenschlacht in der Nationalgalerie, mit der feinen Stimmung in grauen und violetten Tönen. Sonst sind, gewiß mit Ausnahmen, die Farben im einzelnen wie im Zusammenklang oft reizlos, zuweilen unangenehm.

Feuerbachs kühle Beziehung zur Natur, die Durchsetzung seiner Erfindung mit Werten aus alter Kunst hängt damit zusammen, daß er nicht den Eindruck der Wirklichkeit gestalten wollte, sondern eine innere Bildvorstellung, und das werden wir heute kaum als einen Grundfehler betrachten. Vortrag wie Farbe aber, das Bestimmende in der Ausführung des Bildgedankens auf der Leinwand, erscheinen nicht durchweg meisterlich, auch dann nicht, wenn man sie mit bescheideneren Ansprüchen als den heutigen betrachten würde. Um so bedeutsamer sind für uns seine Zeichnungen: alles was an starkem und weichem Gefühl für Größe der Form und Adel der Empfindung, für stolze und anmutige Bewegung, für klare und fließende Linie, für herbe und zartschmückende Farbe in ihm lebte und nach Gestaltung sich sehnte, das stellt sich in den Zeichnungen oft vollkommen rein und ungetrübt dar. Wer Feuerbach kennen will, wer sich mit diesem Künstlergeist — der so nur in Deutschland entstehen konnte — auseinandersetzen, sein Eigenstes rein erleben will, der muß die Zeichnungen kennen.

Abbildung 75 *Max Liebermann*

NEUERE MALEREI

Von den meisten der bisher betrachteten Formabsichten führen Nachwirkungen, mehr oder minder lebendig, bis in die Gegenwart hinein; um 1870 aber erhob sich eine neue Einstellung des künstlerischen Wollens: auf die Kräftigung und Verfeinerung des malerischen Handwerks. Ihre Herrschaft dauerte Jahrzehnte und wird erst neuerdings bestritten. Sie bedeutet für die Entwicklung der Zeichnung einen besonders starken Einschnitt; denn nun gilt nicht mehr, was bisher bei fast allen Künstlern von ihren Studienblättern zu sagen war: daß man an ihnen erst das Feinste im Wesen der Persönlichkeit erleben könne. Leibl gibt sein Bestes in der Malerei, und die sprühende Geistigkeit Liebermannscher Bilder wird von seinen Skizzen nicht übertroffen. Man hatte eben auch in Deutschland malen gelernt; während noch etwa Feuerbachs

Farbflächen so oft hart und unbelebt sind, ist bei Leibl jedes Stück Malerei von höchster Lebendigkeit, keinem der größten Meister in der Malkunst nachstehend.

Aber wenn wir uns nun auch freuen dürfen, daß wir die Zeichnungen nicht mehr brauchen, um unsere Vorstellung von der künstlerischen Persönlichkeit zu heben oder gar zu berichtigen, so bedeuten sie doch — freilich in verschiedenem Maße — eine wertvolle Ergänzung und Bereicherung. Gerade weil sie zumeist nicht Vorstudien sind, haben sie den Reiz selbständiger Erfindung; und wo die Bildvorstellung eines Malers reich und beweglich ist, da lebt sie sich gerade in den Zeichnungen um so mehr aus, als bei der überwiegenden Masse der Gemälde eine gewisse Nüchternheit und Gleichartigkeit des Inhalts besteht.

Wir beginnen mit *Wilhelm Leibl,* der als Herold der neueren Malkunst in Deutschland noch heute eine lebendige Kraft ist. Bewegliche Bild-Erfindung war freilich nicht seine Sache; das Komponieren lag ihm nicht und mißglückte zuweilen völlig, seine Bildgestaltung entwickelt sich vor dem Gegenstand der Natur, bei der Beobachtung und Wiedergabe galt es ihm, das gleitende, zitternde Auf und Ab der Tonwerte zu erfassen: mit den feinsten Mitteln der Malerei setzte er diese Erscheinung in ein wundersames Gebilde von Pinselzügen um. So hat Leibl eine neue Anschauung und Bemeisterung der Oberfläche gebracht, und dementsprechend einen neuen Bau des Malkörpers: jedes Farbstück ist so unendlich reich durchlebt, daß unser Auge dies pulsierende Leben nie zu Ende sehen kann.

Derselbe Mangel an beweglicher Erfindung, dieselbe Feinheit in der Beobachtung und Wiedergabe der Erscheinung zeigt sich nun auch in seinen Schwarz-Weiß-Studien. Wir wählen als Bei-

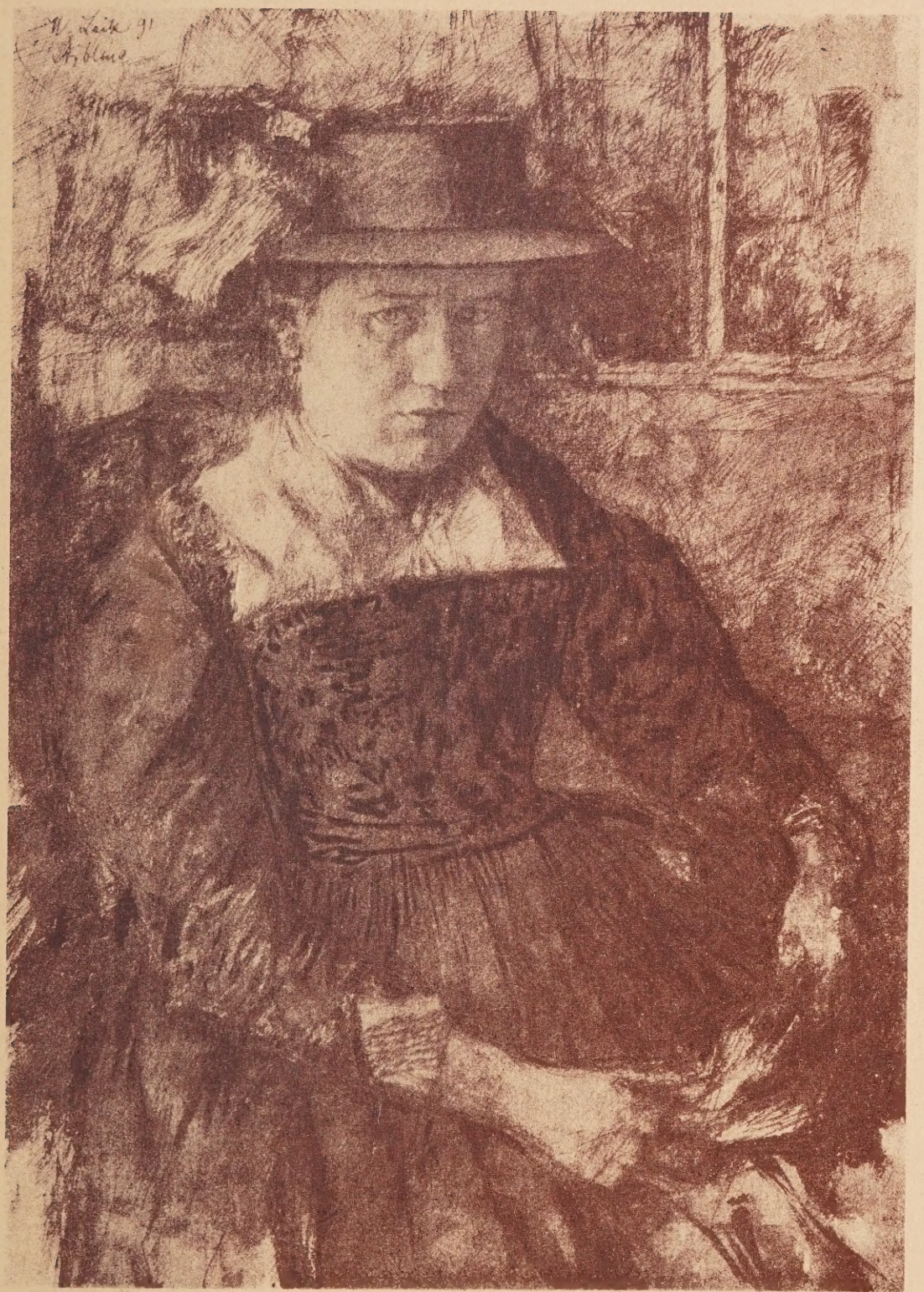

Abbildung 71 *Wilhelm Leibl*

spiel die Tuschzeichnung einer Gebirgsländerin (Abbildung 71). Wie auf seinen Ölbildern, ist die Haltung im ganzen dunkel; in diesem Gesamtton aber eine unerschöpfliche Fülle von Abstufungen, Übergängen. Die Form ist dabei nicht mehr zeichnerisch gesehen, sondern als Erreger von Tonwerten. Man betrachte etwa die herabhängende Hand, ganz genau, Flecken für Flecken; und wenn man sich in diese Art der Naturwiedergabe, der Formumsetzung hineingesehen hat, dann das Feinste von allem, das Gesicht: wie durch die beschattete Seite weiche Aufhellungen sich zu bewegen scheinen, wie die Form darunter lebt; nach dem Licht hin wird dann diese Vibration der Oberfläche noch zarter, man gehe etwa von dem zweiteiligen Schatten unter dem Auge aus und taste nun weiter nach der Seite hin und nach unten, zu den reichbewegten Bildungen um den Mund herum. Und wenn unser Auge so über das Einzelne hingeglitten ist und sieht dann wieder das Ganze des Gesichts, so erscheint das doch durchaus einheitlich und klar, und wiederum als ein Teil in dem Tongewoge des ganzen Blattes.

Wilhelm Trübner, in seiner Jugend Leibl nahe stehend, hat den malerischen Vortrag allmählich zu einer fast systematischen Klarheit entwickelt. Der Natureindruck, Zeichnung, Farbe und Licht, wird vollständig umgesetzt in das gleichmäßige Gebilde stark farbiger, fest nebeneinander gefügter Pinselzüge. Dieser Vorgang ist durchaus der Gegenpol zu dem Ausmalen eines zeichnerischen Entwurfs wie wir es etwa bei den Nazarenern sehen. Die ganze Durchführung des Bildgedankens vollzieht sich ausschließlich vor der Leinwand. Man begreift daher, daß dieser Nur-Maler nicht den Trieb zum Zeichnen als einem Kunstzweig eigenen Wertes hatte, nachdem seine besondere Art der Naturumsetzung

Abbildung 72 *Wilhelm Trübner*

ausgebildet war. Noch weniger lag es seiner nüchternen Sachlichkeit, aus innerer Vorstellung heraus Bildgedanken hinzuwerfen. Nur in seiner früheren Zeit versuchte er sich, angespornt durch fremde Vorbilder, in der Erfindung vielfiguriger Darstellungen, deren Absicht in seltsamem Widerspruch zu der trockenen Modellbeobachtung des Einzelnen steht. So gibt es zwar aus seinen jungen Jahren zahlreiche Zeichnungen, die als Kunstwerke gemeint sind, aber in den Studien seiner späteren Zeit wird ein Stück Natur, etwa ein Akt, meist ganz trocken und reizlos niedergeschrieben; manche Blätter, besonders Landschaften, haben nur den Sinn von Notizen. Unsere Sammlung enthält einige malerisch empfundene Skizzen des jungen Trübner — solche reichere Bildgedanken sind im Entwurf einheitlicher als in der Ausführung — und aus der Zeit seiner systematischen Malkunst ein paar ausgewählte Akte (Abbildung 72).

Anders die Bedeutung des Zeichnens bei *Max Liebermann*. Durch Jahrzehnte ist er Verkünder, Führer und Erfüller neuer Bestrebungen in der Malkunst gewesen, und wir sagten schon, daß seine Persönlichkeit sich in den Zeichnungen nicht etwa feiner oder tiefer offenbare als in den Gemälden. Aber das Zeichnen nimmt doch in seiner Betätigung einen viel größeren Raum ein als bei Leibl, und er empfindet es einmal als die unerläßliche Grundlage aller Malkunst, dann auch als ein Schaffen eigener Bedeutung; die von ihm geleitete Künstlergruppe hat zuerst wertvolle Ausstellungen von Schwarz-Weiß-Kunst veranstaltet; in seiner Wohnung, dem idealen Sitz alten Berliner Bürgertums, geadelt durch hohe Geistigkeit, hängen außer kostbaren Gemälden erlesene Zeichnungen, besonders von Menzel, ein Vorspiel schon auf dem Treppenabsatz; der Künstler, den er eigentlich sammelt, ist Daumier. Und so hat er denn selbst unendlich viel gezeichnet. Zur Erfassung und Wiedergabe der Wirklichkeit, die Leibls vornehmliches Streben ist, kommen bei Liebermann noch Bildordnung und Erfindung als wesentliche Teile seines Kunstwollens hinzu; die Beweglichkeit der Vorstellung hat ihn in neuerer Zeit auch zur Buchillustration geführt. Wir sehen daher neben unmittelbaren Naturstudien — Köpfen, Gestalten, Landschaften — als eine zweite Gruppe Vorarbeiten für den Bildaufbau und als dritte rasche Niederschriften von Eindrücken starker Bewegtheit. Die Nationalgalerie enthält vortreffliche Beispiele dieser verschiedenen Arten. Wir geben aus der Reihe der Naturstudien einen Mädchenkopf wieder (Abbildung 73), die Tochter des Künstlers, ganz unmittelbar in der Frische der Beobachtung, zugleich eine Beleuchtungsstudie. Von den Aufbauentwürfen ein Blatt mit Versuchen zu dem großen Gemälde in der Galerie, Flachsscheuer in

Abbildung 73 *Max Liebermann*

Laren, 1887 (Abbildung 74): man sieht, wie sich der Maler die Ordnung der Gestalten im Raum klar macht. Aus der dritten Gruppe, den Bewegungsskizzen, mögen uns hier zwei Blätter das Eigene dieser Persönlichkeit, gerade auch im Unterschied von Leibl, besonders deutlich machen.

Das erste, die Polospieler (Abbildung 75, Seite 127): Bewegung einzelner Gestalten, Reiter, im Freien. Ein Vergleich mit Feuerbachs Bacchanal (Abbildung 68) mag zunächst auf einen grundsätzlichen Gegensatz zwischen Liebermann und Feuerbach — und damit auch der alten Kunst — hinweisen. Schon im ersten Ursprung des Einfalls: Feuerbachs Bildgedanke ist vollständig in der inneren Vorstellung entstanden, die wohl durch Eindrücke anderer, älterer Kunstwerke bereichert war, aber nie hat er etwas derartiges in Wirklichkeit gesehen. Liebermann dagegen hat lebendiges Leben beobachtet, hat aus Linie und Farbe, Bewegung und Luft heraus die Möglichkeit eines Bildes seiner Art gesehen, alsbald ist es in ihm geformt und wird dann rasch aufs Papier geworfen. Mit diesem Unterschied der Entstehung hängt der verschiedene Bau unmittelbar zusammen: bei Feuerbach reliefartige Anordnung, die Gestalten in schmaler Raumschicht nebeneinander, jede einzelne so hineingebracht, daß Form und Haltung sich im Umriß aussprechen sollen; bei Liebermann freie Bewegung in weitem Raum. Und die Bewegtheit selbst ist durch diesen Gegensatz der Bildform mit bestimmt: bei Feuerbach sind die Tanzenden in einem besonderen Augenblick vorgestellt, wo nämlich die Flächen sich klar breiten und die Linien höchsten Zauber entfalten, so daß unser Auge überredet wird, die Festhaltung eines solchen flüchtigen, in Wahrheit nie geschauten Bildes gern hinzunehmen; bei Liebermanns Reitern dagegen gibt

Abbildung 74 *Max Liebermann*

es keine klaren Flächen und bezaubernden Linien, überhaupt keine Flächen und Linien, sondern nur hingesprühte Striche, die bei der Einzelbetrachtung vielfach wie zusammenhangloses Wirrsal aussehen, im ganzen aber den Eindruck fabelhafter Bewegung geben, nicht in einer Erstreckung, sondern um ein Chaos von Achsen herum, und diese Achsen selbst erscheinen in unberechenbar heftiger Bewegung. Zugleich weitet sich der Raum, und der flache Rasen leuchtet vor dem dunkleren Ton der aufrechten Waldfläche. Mit geringstem Aufwand an Mitteln und Zeit, aber mit größtem Einsatz an Naturbeobachtung und Formerfahrung wird unser Auge angeregt, sich Raum, Licht und Bewegung vorzustellen,

und da für dies Vorstellen nur Anweisungen gegeben werden, spornend, freilassend, nirgends etwas Abgeschlossenes, fertig Hinzunehmendes, so ergibt sich eine neue Art des Erlebens gegenüber den bisher betrachteten Zeichnungen — bestimmte Blätter von Menzel ausgenommen und weiter zurück einzelnes von Krüger, wir denken etwa an die Pferdeskizzen, sie mögen hier in der kleinen Auswahl unserer Abbildungen die Linie des Zusammenhangs zwischen diesen Meistern der Berliner Malerei andeuten. In jenen älteren Zeiten verlaufen die verschiedenen Bahnen des Kunstwollens noch nahe genug, um sich gelegentlich zu berühren, nunmehr sind sie einander ganz aus Sicht geraten. Von Liebermann zu anderen neueren Künstlern, etwa Klinger oder Hofmann, besteht wohl die Möglichkeit persönlicher Achtung, aber kaum des Hineinfühlens in ihre grundsätzlich verschiedene Kunst, und so ist es auch beim Blick ins Vergangene, Marées oder die Klassizisten sprechen für Liebermann eine unbekannte Sprache. Diese Ausschließlichkeit seiner Kunst, mit klarem Verstand und sprühender Lebenskraft durchgedacht und durchgekämpft, äußert sich auch in den Zeichnungen, immer mehr wird darin alles unterdrückt, was nicht zur reinen Gestaltung des künstlerischen Grundsatzes notwendig ist. Menzels Zeichnungen dagegen werden von Klinger nicht weniger bewundert als von Liebermann, sie genügen verschiedensten Ansprüchen, aber Liebermanns spätere Skizzen werden ihren ganzen Reiz und damit die ebenso jugendlich-lebendige wie abgeklärt-sichere Geistigkeit ihres Meisters nur dem offenbaren, der grundsätzlich in derselben Weise sehen kann und will wie Liebermann.

Andere Bewegtheit und Augenblicklichkeit in einem der Entwürfe zu dem Bilde aus der sixtinischen Kapelle: Leo XIII.

Abbildung 76 *Max Liebermann*

wird segnend durch die stürmisch huldigende Menge getragen (Abbildung 76). Nicht der Raum und die berühmten Fresken fesseln diesen Künstler, sondern das lebendigste Leben in dem alten geweihten Saal. Während bei jenen wenigen Reitern auf dem hellen Rasen die vielfältig bewegte Form in Strichen angedeutet ist, handelt es sich hier um Massen, Gedränge, in matt beleuchtetem Innenraum; statt des Kreidestifts daher der Tuschpinsel, tonige Flächen, breite Flecken, dazwischen kleine Stellen ausgespart oder ausgekratzt.

Die Massen sind einfach gegliedert, vor, hinter und über dem Papst geordnet und unterschieden, gerahmt durch die gradlinigen

Abbildung 77 *Max Slevogt*

Bauteile; besonders betont die weiße Gestalt mit der großen Geste des Segnens; links in dem abgesperrten Kapellenteil wallendes Schreiten, rechts Drängen nach innen und Winken zu dem Segnenden hin; auf der Tribüne erregtes Aufstehen, Vorbeugen, weiße Taschentücher leuchten aus diesem Wirrsal schwarzer Pinselzüge; hier zerfasert sich die Masse, unten fließen die schwarzen Flecken der zusammendrängenden Gestalten ineinander; links gewahrt man die lockere Ordnung des Zuges.

Bei der Skizze des Polospiels ist die Bewegung zerteilt, in den einzelnen Pferden und Reitern, hier sehen wir das Aufgehen des Persönlichen in der Gesamterregung des Augenblicks. So ist denn auch — mit Ausnahme des Papstes und zweier Damen vorn in der vatikanischen Hoftracht — keine Gestalt für sich aus dem Gewoge herauszulösen, allenfalls erkennt man noch Einzelfiguren

Abbildung 78 *Max Slevogt*

oder Paare in dem Zug, und an der Marmorschranke entlang drei Frauen mit schwarzen Schleiern dicht hintereinander. Aber an den Brennpunkten der Erregtheit, vor dem Papst und auf der Tribüne, geht alle Einzelform auf in einem Wirbel der Flecken. Wer an ältere Art des Zeichnens gewöhnt ist, wird den Wert dieses Blattes erst würdigen können, wenn er sich lange genug hineingesehen hat; geistige Erlebnisse werden nicht immer geschenkt. Verfolgt man die tatsächliche Form dieser Flecken, und überläßt man sich dann wieder dem flirrenden Eindruck des Ganzen, so gewahrt man in der sicheren Berechnung der Wirkung die Beherrschung des Handwerks: wie die Anschauung sich mit bisher unerhörter Raschheit und Abgekürztheit in die

Abbildung 79 *Max Slevogt*

verwickelte Bewegung der zeichnenden Hand umsetzt; man erlebt die unablässig sich schulende Meisterschaft und die unermüdliche Spannkraft dieses leidenschaftlich bewegten Geistes.

Trübner, Leibl, Liebermann — in solcher Reihenfolge etwa nimmt die Bedeutung zu, die bei diesen Meistern der Malkunst das Zeichnen innerhalb ihrer Betätigung einnimmt. Bei *Max Slevogt* ist es wieder um eine Stufe wichtiger als bei Liebermann: weil bei ihm augenblickliche Bewegtheit und strömendes Erfindungsspiel von vornherein noch mehr den Gestaltungstrieb beherrschen. Der volle Reichtum dieser ganz besonderen Begabung umfängt uns in seinen Radierungen, Buchillustrationen, Zeichnungen. Das Aquarell aus Ägypten (Abbildung 77) zeigt ihn als Meister in der Erfassung und Wiedergabe farbigen Eindrucks; seine Ölstudien aus jenem sonnenglühenden Land sind

Abbildung 80 *Lovis Corinth*

Abbildung 81 *Fritz Rhein*

ein berühmter Schatz der Dresdener Galerie; aber die Leichtigkeit des Vortrags, die Frische der Farbe und die geistvoll-lebendige Formverteilung wirken hier vielleicht noch köstlicher. Die farbige Federskizze eines Tänzers (Abbildung 78) möge als bescheidenes Beispiel für Slevogts Freude an rasch dahineilender Bewegung dienen. Die Tierfabelzeichnung (Abbildung 79) weist auf seine hohe Gabe zur leichtplaudernden Erzählung und zum spielend zierlichen Buchschmuck. Es steht zu hoffen, daß unsere Sammlung in absehbarer Zeit eine reichere Vorstellung von der Meisterschaft dieses Zeichners geben wird als es bisher zu ermöglichen war.

Von *Lovis Corinth* eine weibliche Halbfigur (Abbildung 80), voller Bewegtheit und Leben in Haltung und Ausdruck, und vor

Abbildung 81a *Käthe Kollwitz*

allem im Strich. Die sinnliche Freude an der Erscheinung und die stürmische Mache, bezeichnend für seine Ölbilder, erleben wir hier im ersten Ansatz.

Unter den jüngeren Malern des Berliner Impressionismus sei auf *Fritz Rhein* verwiesen; in unseren Mappen findet man von ihm eine Anzahl reizvoller Skizzen aus Frankreich, die er als Kriegsteilnehmer gezeichnet hat. Aus früherer Zeit der Blick auf Florenz (Abbildung 81), frisch in der Behandlung des Aquarells, fein in der Beobachtung der Farben und der Luft, reizvoll im Zusammenwirken der Bildwerte.

Käthe Kollwitz hat meisterliche Radierungen geschaffen, deren Mehrzahl die Leiden und Leidenschaften der Arbeiter darstellen, mit eindringlicher Kraft. Die Studie zu einem Selbstbildnis (Abbildung 81 a) zeigt die Gewöhnung an die Nadelarbeit auf der Kupferplatte. Die Federstriche sind meist von oben nach unten geführt; durch ihre wechselnde Dichtigkeit und durch das Zusammentreffen ihrer Endigungen — bald bleiben zwischen den einzelnen Strichgruppen kleine Zwischenräume, bald schieben sie sich ein wenig ineinander, sodaß dunklere Stücke entstehen — ergibt sich die Form und das Helldunkel, das über sie hinspielt, und in dieser Erscheinung der Ausdruck einer bedeutenden und empfindungsreichen Persönlichkeit.

Während die Bildgedanken dieser Maler unmittelbar oder mittelbar aus der Wirklichkeit stammen, einer gestellten oder aufgesuchten, im Augenblick beobachteten oder im Sinne der Beobachtung gedachten, so wirken in derselben Zeit auch andere Meister, deren Bild-Erfindung nicht so sehr aus dem Natureindruck entwickelt wird, sondern mehr oder weniger rein aus innerer

Vorstellung; der Rahmen der Bildform ist gleichsam zuerst da, das Beobachtete — Eindruck oder Erinnerung — strömt in ihn ein. Also ein Unterschied wie etwa zwischen Krüger und Rethel, oder Menzel und Marées. Natürlich lassen sich die Grenzen nicht scharf ziehen, heute so wenig wie in früheren Jahrzehnten, oft finden wir beide Einstellungen bei demselben Künstler nebeneinander oder wenigstens nacheinander. Aber der Gegensatz greift doch tief genug, um in dieser kurzen Übersicht des verwirrend reichen Stoffes zu einer lockeren Einteilung zu dienen. Er ist alt und immer neu, weil in der Doppelbestimmung des Gemäldes begründet: Naturwiedergabe und eigene Form. Unendliche Verschiebungen im Ausgleich sind möglich, von der Mittelstellung nach beiden Seiten hin bis zur völligen Verleugnung des Gegenpols. Die Benennung des Unterschiedes wechselt häufig.

Hans Thoma, mit dem wir diese Reihe beginnen, ist nun freilich gleich ein Beispiel dafür, daß die bedeutende Persönlichkeit den Rahmen jeder Art von Gruppierung sprengt. Man könnte ihn in gewissem Sinne noch neben Böcklin zu den Deutsch-Römern rechnen, aber ebenso gut als einen der ersten Malkünstler in eine Linie mit Leibl und Trübner stellen; Betrachter ohne Sinn für Form schätzen ihn besonders wegen des Inhalts seiner Werke, aber Expressionisten von heute blicken mit einer ganz anders gemeinten Verehrung auf ihn: sie bewundern gerade seine Form.

Was wir von unseren Klassizisten und Nazarenern sagten, dann von Krüger, von Böcklin und Feuerbach, das gilt auch von Thoma: wer seine Zeichnungen nicht kennt, der hat den künstlerischen Rang, das Geheimnis seines persönlichen Wesens nicht in ganzer Feinheit erlebt. Gewiß in anderem Sinne als bei jenen, bei Feuerbach etwa: Thoma kann durchaus auch auf der Leinwand mit

Abbildung 82 *Hans Thoma*

den Mitteln des Malers gestalten, was er innerlich erschaut hat, aber gegenüber manchen Unstimmigkeiten zwischen dem Anspruch des Inhalts und der Schlichtheit der Form in späteren Gemälden, künden uns die Zeichnungen sein Künstlertum ohne die leisesten Widersprüche.

Unsere Sammlung enthält mehr als fünfzig Blätter von Thoma. Jedes einzelne davon ist eine Schöpfung für sich, im Ergreifen der Natur, im Gestalten des Bildes, im Handhaben der Feder, des Stiftes, des Pinsels. Durch alles geht ein festes Formgesetz, aber

Abbildung 83 *Hans Thoma*

seine Anwendung auf die gegebene Wirklichkeit und auf die künstlerische Durchführung ergibt in jedem Fall eine neue Lösung. Je mehr Schöpfungen dieses Meisters man sieht, um so heller leuchtet seine Künstlerschaft; und in den Zeichnungen erscheint die Form reiner als in vielen seiner Ölgemälde.

Wir greifen einige Blätter heraus, aber nicht als Beispiele von Gattungen, weil eben jedes einzelne eine Gestaltung für sich ist.

Ein Feigenbaum (Abbildung 82), unten sieht man Türme von Florenz. Eigen als Bildgedanke, ungewöhnlich, nicht auf der Bahn einer Richtung gefunden, sondern aus liebender Betrachtung der Natur. Einfach und sicher ist das Wesen dieses Gebildes erfaßt, die Art des Wuchses, die großen Blätter, teils im Umriß angedeutet, teils als Flächen. So finden wir in unserer Sammlung Studien nach allerhand Gewächs; großblättriges Buschwerk und kahles Geäst, gertenhaft-schwanke und knorrig-feste Bäume, nor-

Abbildung 84 *Hans Thoma*

disch schlichte und südlich barocke, einzeln und in Gruppen; bald linienhaft gezeichnet, bald in tonige Flächen gestellt; das goldfrüchtige Baumwerk Sorrents durch ein wenig Blau und Weiß angegeben, raschelndes Pappellaub in fleckiger Pinselzeichnung, an Rembrandt erinnernd.

Dann Ansichten größerer Raumgebilde. Von 1866 ein Stück Hochfläche aus dem Schwarzwald, »am Bach« (Abbildung 83). Der Bach und die ihn umgebenden Gelände-Erhebungen bilden eine mehrfache Zickzacklinie — in Thomas Gemälden finden wir später öfter denselben Anlaß der Bildgestaltung, auch in unserer Galerie. Etwas Buschwerk kommt dazu, ein Haus. Die schrägen Schattenflächen und die aufrechten Formen stehen

Abbildung 85 *Hans Thoma*

in vollendetem Rhythmus der Gewichte, die Linien beruhigen sich aufs feinste in den abschließenden Hügelzügen. Weich schmeichelt das Licht über das Land hin. Die Bildanschauung ist großartig, mehr als bei irgendeiner der »klassischen Landschaften«, die Mittel der Durchführung ganz einfach, mit meisterlicher Sicherheit ist die Kunst des Weglassens geübt, das Wesentliche in wenige Striche und Schattenflächen gebannt. Stimmung, Duft möchte man sagen, ist eins mit der festen klaren Form.

Vierzehn Jahre später zeichnet der Sohn des Schwarzwaldes die römische Campagna, bei Ponte Molle (Abbildung 84). Es ist merkwürdig, ihn dabei auf ähnlichen Formausdruck kommen zu sehen, wie ein Jahrhundert früher die Landschafter des Goetheschen Kreises, er zeichnet »in reinlichen Linien«, wie Goethe von Kniep schreibt. Aber das Bildgefüge ist fester, alles einzelne zur Notwendigkeit des Ganzen gebunden. Die schräglaufenden Gitter, am Rand in spitzen Winkeln umgebrochen, geben eine eigentümliche Begrenzung des Vordergrundes; längere und kürzere Wagrechte führen über die wellige Fläche zurück zu einer Baum-Oase, von Herden umgeben; ein felsiger Hügel links, sanftere Höhenzüge in der Ferne, schließen ab; leichte Wölkchen oben antworten den kleinen Formen auf der Ebene. All das ist für den Kenner dieser Landschaft echter als sämtliche Darstellungen berufsmäßiger Campagna-Maler, ist mit höchster Einfachheit gemacht und dabei sozusagen unverrückbar, weil von vollendetem Rhythmus.

Im Gegensatz zu diesem Blick über weit gedehnte kahle Fläche eine Ansicht hoch und eng geschichteten Gebirgslandes, aus der Umgebung des Gardasees (Abbildung 85), in den neunziger Jahren gezeichnet. Aufrechte Formen stehen hier dicht hintereinander, scharf umrissene Bodenerhebungen, klar im Bau und im räum-

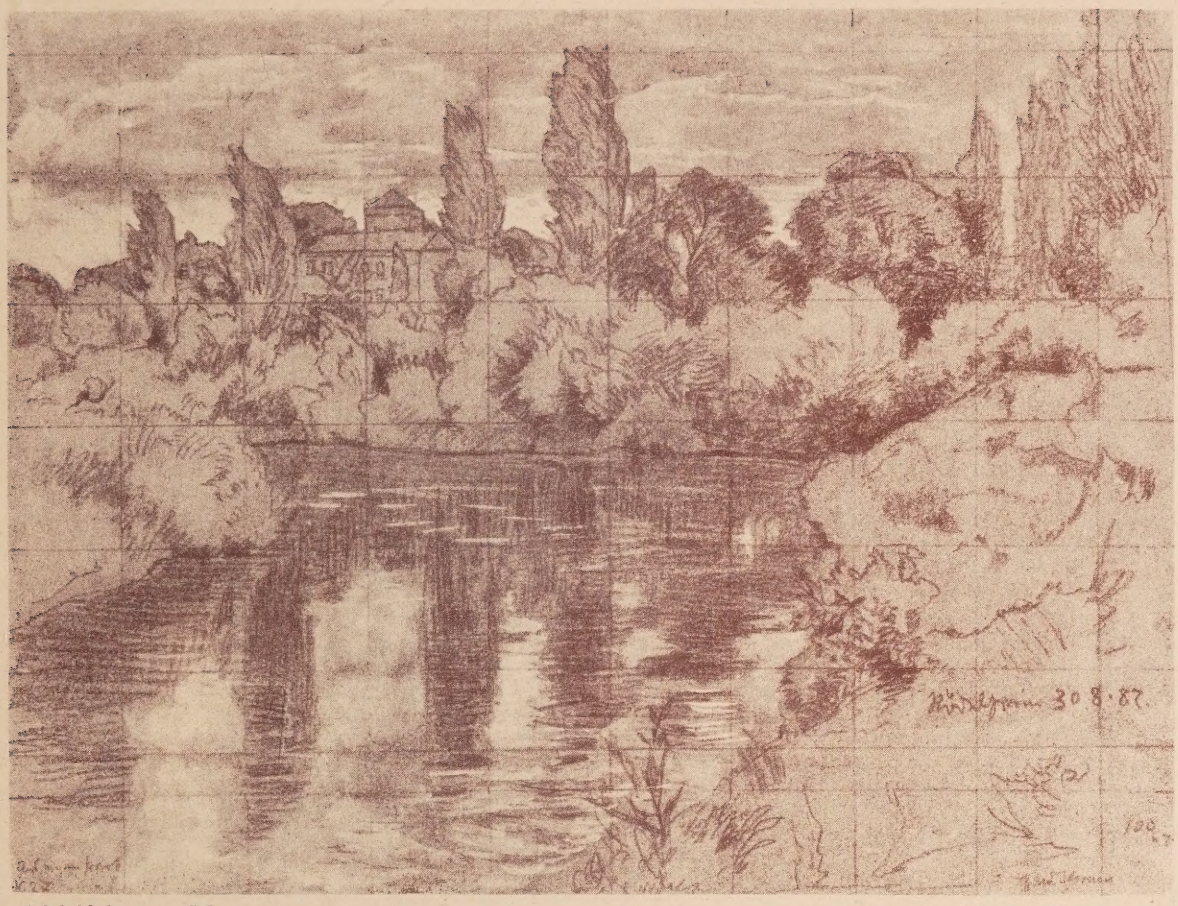

Abbildung 86 *Hans Thoma*

lichen Gefüge. Vorn eine Reihe niederer kahler Bäume reichen Geästes, das Bezeichnende ihres Wuchses sicher erfaßt; weiter zurück ganz hohe, ganz schlanke Pappeln, wirkungsvoll weiß gehöht. Endlich als dritte Reihe, auf der letzten Höhe, ein weißes Gebäude mit einer Pappelstellung den Saum entlang. All dies ist wieder überzeugend echt, das Wesentliche der Landschaft ist herausgesehen, von der geologischen Grundlage und dem Baumwuchs bis zur menschlichen Ansiedelung. Das Räumliche ist von höchster Klarheit, zu fest gefügten Flächen geordnet; bis in die Einzelheiten geht diese Abklärung, etwa wie die Frau vorn am Brunnen als Fläche gezeichnet ist. Mit ein wenig Weiß und Schwarz

auf dem blaugrauen Papier ist auch der Eindruck reicher Farbigkeit gegeben. Und durch alle Festigkeit des Baues hindurch geht doch ein leises Klingen des Lebens, die Stimmung des Vorfrühlings — Natur und Bildform und Handwerk und Empfindung sind eins.

»Rödelheim« (Abbildung 86), von 1887: die Zeichnung mit einem Liniennetz bedeckt, um sie danach vergrößert auf Leinwand zu übertragen. Klarster Aufbau der Massen: in der Mitte querdurch das Hauptstück, Villa zwischen Laubwellen, daraus sich hohe Pappeln erheben, prächtig reicher Umriß; rechts und links zurückführende Massen, verschieden groß; zwischen diesen sich aufwölbenden Formen die ebene Fläche des Wassers, bereichert durch die Spiegelung der Bäume und Wolken. Man fühlt: das Gesetz der Bildformung ist das gleiche wie bei der Linienzeichnung aus der Campagna, mit festem Formwillen tritt der Künstler der Natur gegenüber, der Eindruck strömt in die klare Bildabsicht ein, die er mitbringt, aber das Ergebnis ist jedesmal anders. Bei der Schwarzwald-Ansicht geht die Gestaltung von dem Zickzack des Bacheinschnittes aus, das übrige schließt sich rhythmisch an; bei der Campagna-Landschaft von der weitgedehnten Ebene; beim Gardasee von der engen Schichtung der hohen Formen. Hier das Hufeisen rundlicher Massen, reich im Umriß, mit der spiegelnden Wasserfläche dazwischen; dunkeltoniges Papier, darauf ein wenig Weiß — die Wölkchen und ihr Widerschein — und Schwarz, formbezeichnende Striche und Schattenflächen; geringster Aufwand gibt den Eindruck der reichen Wirklichkeit und die Festigkeit des Bildgefüges.

Dies sind, wie gesagt, nur vereinzelt herausgegriffene Proben aus unserem Schatz Thomascher Zeichnungen. Er führt uns durch den unendlichen Reichtum der Natur, immer ist sie mit innerlich

verstehendem Blick gesehen; das Handwerk folgt überall der künstlerischen Absicht, in freier Beweglichkeit, zarte Stiftzeichnungen neben breiten Federskizzen, dazu bald leichte, bald mächtigere Tonflächen, hie und da Farbandeutungen von köstlichem Reiz. Und das gegebene, gewählte Naturgebilde fügt sich stets in die feste Ordnung der Form, nach dem gleichen Gesetz des Bildrhythmus, aber die Anwendung ist immer neu, und immer vollkommen. Wir gewahren mit freudiger Bewunderung die unlösliche Verbindung von Naturbeobachtung, die durch inniges Empfinden allen Lebens erwärmt ist, mit einem sicheren Formwillen, in dessen Gesetzesgefühl alles Geschaute ohne Rest und ohne Trübung aufgeht.

Weil Thoma in jeder seiner Zeichnungen mit frischem Auge und mit neuen Mitteln der Natur gegenüber tritt, deshalb geben die hier gezeigten Proben nur gleichsam eine Anweisung auf den Reichtum unserer Sammlung. Um so dringender unsere Einladung, diesen köstlichen Schatz durch eingehendes Betrachten sich zu eigen zu machen.

Thoma selbst sagt von sich, daß er nichts anderes gewollt habe als gut malen. Mit breiterem Anspruch steht das Werk von *Max Klinger* vor uns, und schärfer als bei Thoma unterscheidet es sich von der Leistung jener vorhin besprochenen Meister der Malkunst. Klinger war durchaus nicht ein Nur-Maler, wie Leibl oder Trübner, sondern zuvörderst sozusagen Erfinder, auf der Leinwand oder im Marmor; und der beste Spiegel seiner Begabung ist die Kupferplatte: da kann die Fülle der Gedanken und Einfälle am leichtesten und freiesten sich gestalten. Im Klinger-Raum der Nationalgalerie — die keine Kupferstiche sammelt — geben daher die Zeichnungen einen wesentlichen Teil der Anschauung, die da von seiner Persönlichkeit vermittelt wird; sie stehen in Haltung

und Durchführung seinen Radierungen sehr nahe; so etwa die dort aufgehängte Folge von Zeichnungen zum Leben Jesu, wie letzte Vorstudien zu Radierungen behandelt, obwohl sie nicht zur Ausführung bestimmt waren. Hier zeigen wir eine Ansicht aus Venedig (Abbildung 87), nicht Lagune und Marmorfassaden, die sonst meist der Gegenstand künstlerischer Darstellungen aus der merkwürdigen Stadt sind, sondern ein Altan über engem Kanal; darauf ein paar Gestalten — bei dem Mann in der Tracht des achtzehnten Jahrhunderts dachte Klinger an Goethe. Die Zeichenweise des Blattes bezeugt die Gewöhnung an die Arbeit auf der Kupferplatte, aber in anderer Art als wir es bei der Zeichnung von Käthe Kollwitz sahen, nicht das Weben des Lichts durch reine Stricharbeit wiedergegeben, sondern zwischen den Linien breite, fest umgrenzte Flächen, so wie in Klingers Radierungen: Aquatintaflächen und Nadelstriche. Während Leibl und die Impressionisten unmittelbar vor der Natur die leiseste Bewegung der Oberfläche beobachten, gestaltet sich bei Klinger die Einzelform in der inneren Anschauung, um sich so der Bildvorstellung einzufügen. Diese ist hier aus dem Eindruck eines Stückes Wirklichkeit entwickelt; in anderen Fällen, wie bei jener biblischen Folge, kommt die Bild-Erfindung ganz aus freier Vorstellung, die Wirkung ist dann einheitlicher, weil Bildform und handwerkliche Durchführung reiner ineinander aufgehen.

Der Entstehungsvorgang ist hier also im Grundsätzlichen ähnlich wie bei Böcklin, während freilich die persönliche Geistigkeit und die handwerkliche Bedingtheit durchaus verschieden sind. In entsprechendem Sinne, das heißt für den Hergang der Bild-Erfindung, ließe sich *Ludwig von Hofmann* mit Marées vergleichen: der Gegenstand gleichgültig, die Natur nur Stoff für die Bildform, Linien

Abbildung 87 *Max Klinger*

Abbildung 88 *Ludwig von Hofmann*

und Flächen bilden ein Netz von Beziehungen ausgewogener Gegensätze, fest ineinander verknüpft; Linien und Flächen sind daher die Träger seines Bildaufbaus, alle Formen klar umrissen und flächig gesehen, die Farben in großwirkenden »Flecken« gegeben. So enthält auch bei ihm wieder die Zeichnung einen wesentlichen Teil seiner Bildvorstellung: reine Linien und klare Flächen. Hier zeigt sich dann aber auch deutlich der Abstand von Marées: der Bildrhythmus wird nicht durch Beobachten alter Meisterwerke und Nachdenken über ihre Gesetze in heroischer Anstrengung erobert, Ehrfurcht erweckend, sondern er ist angeborene, mit Geschmack gepflegte Gabe, aus der nun spielend

reizvolle Blüten ausgestreut werden. In der männlich-schöpferischen Zeichenkunst des Marées bewußte Strenge und feierlicher Ernst, bei Hofmann schwingende Grazie und leichter Fluß aller Linien; am liebsten und auch am besten zeichnet er tanzende Mädchen. Die hier abgebildete Zeichnung (Abbildung 88) gibt nun freilich keine Anschauung von dem eigensten Reiz seiner Bewegungs-Erfindung, zeigt aber wenigstens die Art seiner Bildvorstellung: die Gestalten sind gleichlaufend mit der Bildebene geordnet, hier in zwei Schichten, hell vor dunkel; im Zusammenhang damit ist alle Bewegung in der Fläche ausgebreitet, so daß sich die Form klar im Umriß ausspricht, der also von wesentlicher Bedeutung ist und in der Zeichnung mit kräftigem Strich hingeschrieben wird; beim Gemälde ergibt all dies die Zusammenfügung aus wirkungsvoll gegeneinanderstehenden starken und einheitlichen Farbflecken — im größten Gegensatz etwa zu Leibl oder Liebermann. Aber auch bei den Zeichnungen ist dieser tiefgreifende Unterschied deutlich: er führt bis in den Ursprung der Erfindung. Hofmanns Kunst ist ein Hinwegträumen aus der Welt der Gegenwart und der Großstadt, aus der Unrast, Formlosigkeit und dem Menschengewirre; Liebermann bejaht die Moderne, das Schwebende, Fließende, Vorüberhuschende und das Leben der Masse.

Wenn bei Klinger und Hofmann die Bildgedanken im wesentlichen aus innerer Vorstellung entstehen, nicht bedingt durch Natureindrücke, so finden wir bei *Fritz Boehle* ein merkwürdiges Ineinander beider Quellen. Auch bei ihm fügt sich die Wiedergabe des Wirklichen in eine gegebene Formanschauung — die sich übrigens, im Unterschied etwa von Marées, mehr auf das Einzelne als auf das Ganze richtet; mannigfache Erinnerungen an alte Kunst spielen hinein. Zugleich aber ist in seinen Schöp-

Abbildung 89 *Fritz Boehle*

fungen etwas, das jenen Formkünstlern fehlt: Erdgeruch — um dies vor einiger Zeit viel gebrauchte Wort anzuwenden: ein ganz besonderes, liebendes Verstehen für den Acker ist ihm eigen, für den Ackergaul und den Ackersmann, und wer auf gleicher Scholle erwachsen ist, der sieht Mensch und Tier und Erde in Boehles Darstellung mit ungewöhnlicher Ergriffenheit. Dies Empfinden geht nun eine eigentümliche Verbindung mit dem großzügig-plastischen Formaufbau ein. Seine Malerei freilich enttäuscht unser Auge, wenn es in den Zeichnungen das Wesen seiner Bildabsicht schätzen gelernt hat; seine Farbflächen sind oft leer, bildhauerische und malerische Absichten gehen nicht ineinander auf.

Bei der Grablegung (Abbildung 89) ließ der Gegenstand wohl die Erinnerungen an alte Kunst in seiner Erfindung besonders stark hervortreten; die Klarheit des Aufbaus und die Festigkeit

des einzelnen erscheinen so vielleicht mehr übernommen als selbst geschaffen, sie sind aber durchaus die Gestaltung dieser ungewöhnlich kraftvollen eigenwilligen Persönlichkeit. Statt der Auflösung der Umrisse, wie sie damals der Impressionismus lehrte, die feste Strichführung alter Holzschnitte, sogar bei den Wolken; freilich fehlt ihr die feinere Geistigkeit, die etwa bei Feuerbach jede Linie adelt. Die Gestalten stehen schwer da, wie Statuen aus Eichenholz. Die Mutter außer sich, die Männer gehalten; nicht Schauspieler, sondern Bauern. Kein Meister fällt vom Himmel, auch der Freilichtmaler nicht; weil Boehle bei den Impressionisten nicht fand was er brauchte, suchte er es bei anderen, auch älteren Künstlern. Und wir wollen uns der deutschen Eigenbrödelei nicht schämen. Überblicken wir etwa die Reihe Böcklin, Feuerbach, Marées, Boehle, so sehen wir gerade durch den Vergleich, daß es sich nicht um ein zufälliges Nachahmen alter und fremder Kunst handelt, sondern um ein Aufsuchen von anregenden Formgedanken, die dann lebendig und eigen werden: weil sie aus dem inneren Zwang der persönlichen Anlage gesucht sind. Der Wuchs der Persönlichkeit aber ist eine Tatsache, die nicht vom Standpunkt irgendwelcher Richtungen aus zu beurteilen ist; nur mögen wir es bedauern, daß die Absicht dieses Künstlers in seinen Gemälden nicht immer zu reiner Form werden konnte.

Von *Arthur Kampf* die Federzeichnung eines Stiergefechtes (Abbildung 90), kräftig in der Form, sehr fest in der Ordnung der Flächen, wirkungsvoll in dem Gegensatz von Hell und Dunkel. All das ergibt sich aus dem packenden Bild des ernsten Spieles in der Arena, im prallen Licht spanischen Nachmittags — aber man kann es auch anders sehen: es ist bezeichnend für Kampf, wie er hier Kraft und Festigkeit gibt, nicht rascheste Be-

Abbildung 90 *Arthur Kampf*

wegung und flirrendes Licht. Die Bestimmtheit der Formerfassung, die Klarheit des Bildgefüges, die er bei seinem großen Landsmann Rethel bewundert, machen ihn ein wenig zurückhaltend gegenüber dem Wesen des Impressionismus; sie sind

die Voraussetzung der klar geordneten Flächen und fest umschreibenden Linien seiner Wandmalerei: große Gemälde zum Schmuck öffentlicher Gebäude sind die Hauptstücke seines Schaffens. Seine Art zu sehen und zu gestalten drängt nach solchen Aufgaben hin und wird umgekehrt wieder von ihnen verstärkt.

Wir schließen dann hier noch Zeichnungen von zwei Bildhauern an. Ein Elefant von *August Gaul* (Abbildung 91), dem Meister köstlicher Tierbronzen, deren Wert einmal auf der schlichten Sachlichkeit und dem Gefühl für das Eigene jedes Tieres beruht, dann auf dem trefflichen Handwerk und dem Sinn für die Wirkungsgesetze der Bronze. Aus den gleichen Grundlagen ergibt sich hier derselbe Reiz, innerhalb der Möglichkeiten zeichnerischen Ausdrucks: der Elefant ist meisterlich groß gesehen, das Entscheidende in Bewegung und Wesen, in den mächtigen Formen wie in der eigentümlich lockeren Oberfläche, ist ebenso einfach wie sicher festgehalten. Man erkennt in allem die Gewöhnung des Bildhauers zu sehen und zu gestalten; nicht Lineament oder Tonfeinheit ist gesucht, nicht einmal das Elfenbein leuchtet heraus, sondern große und kleine Formwölbungen schieben sich aneinander, man ahnt schon, wie bei einer Ausführung in Bronze das Licht über all diese Ausbuckelungen verschiedenster Breite und Krümmung gleiten würde.

Die Skizze von *Georg Kolbe* (Abbildung 92) zeigt die feine Grazie dieses Künstlers, nicht nur in der Gesamtbewegung, auch im Einzelnen des Vortrags. Die Erscheinung ist in Umriß und Schattenflächen festgehalten. Der Umriß wirkt nicht starr, sondern als bildete er sich erst vor unseren Augen, aber wo die Linie aussetzt, gedoppelt scheint, sich verstärkt, da hat das immer formbezeich-

Abbildung 91 *August Gaul*

Abbildung 92 *Georg Kolbe*

nenden Sinn; dabei ist die Strichführung schwungvoll, oft fast kalligraphisch wie in japanischen Zeichnungen. Die Schattenflächen, das zweite Ausdrucksmittel, geben das Wesentliche der Formwölbung zwischen den Umrissen, in fein abgestufter Tiefe; aber auch sie spielen leicht über die Genauigkeit hinweg, zu reizvoller Fleckenbildung. Man gehe einmal diesen Schatten Fläche für Fläche nach, vom Kopf bis zu den Fersen: wie viel in ihnen Formausdruck ist, und wie viel selbständiges Ornament, wie sich beides durchdringt.

Der Bildhauer ist auf die leiseste Bewegung des Umrisses und auf das Spiel der Schatten — das mit der geringsten Lichtänderung sich völlig verschiebt — anders eingestellt als der Maler. Die Zerlegung der Erscheinung in Umriß und Schattenflächen ist daher, in anderem Sinne wieder als die Formbildung bei dem Gaulschen Elefanten, bezeichnend für den Bildhauer. Schon in manchen Blättern des alten Schadow finden wir eine grundsätzlich ähnliche Erfassung der Erscheinung und ebenso weiter zurück in Bildhauer-Zeichnungen anderer Zeiten und Kunstkreise. Neben all den bisher betrachteten Studien der hoch hinausstrebenden Freskenmaler, der Meister eines zeichnerischen Bildrhythmus wie einer malerischen Umsetzung der Erscheinung mögen die beiden Blätter von Gaul und Kolbe auf diese anderen Arten der Form-Erfassung, durch das Auge des Bildhauers, hinweisen.

Abbildung 93 *Oskar Moll*

FORMABSICHTEN DER GEGENWART

Zum Schluß noch ein Blick auf neue Einstellungen des Formwillens in der Gegenwart. Sie richten sich auf die Beziehung zur Natur, die Bildgestaltung, die Erfassung der Form, die Farbe und den seelischen Ausdruck.

Von *Oskar Moll* ein großes Blatt in Wasserfarben, das Innere eines Waldes (Abbildung 93). Hier ist der schöpferische Vorgang anders als bei den Impressionisten: die Natur ist Stoff und Anregung, aber ihre Wiedergabe ist nicht der oberste Sinn des

Malens; das Aquarell wirkt durch den Rhythmus der Massen und Farben, als ein graziöses Ornament; die Einzelfarbe ist stark und von gewählter Stufe; die Naturformen sind nicht aufgelockert wie bei den Impressionisten, sondern in klaren Farbflächen und kräftigen Gegensätzen zusammengefaßt. Das handwerkliche Verfahren, das Hinsetzen der Farbstücke ist ganz eingestellt auf die blumige Reinheit des Einzelnen und die leuchtend-reiche Wirkung des Ganzen.

Es ist dies die Anwendung eines Grundsatzes, der auch in der Ölmalerei von einer starken Gruppe vertreten wird; Henri Matisse, der Lehrer Molls, ist ihr Führer. Bei den Impressionisten löst sich die Erscheinung mehr und mehr im Flimmern des Lichtes zu einem weichen Ineinander, jeder Pinselstrich steht schließlich für sich und gibt eine andere Farbe; unser Auge sieht immer neue Lebendigkeiten und Gegensätze und Steigerungen in dem unerschöpflichen Farbengewirk und wird auf immer neuen Wegen zu neuen Eindrücken durch das Bild hingeführt; am feinsten ist diese Zerlegung bei Cézanne, formelhaft ausgebildet in dem sogenannten Neo-Impressionismus. Matisse dagegen malt große, ziemlich einheitliche Flächen klar ausgesprochener Farben, die sich in erlesenem Geschmack ordnen. Während der Impressionismus auf seiner letzten Stufe die Farbe versprühen läßt, so stilisiert Matisse in entgegengesetzter Richtung: da die einzelne Farbe zu umgrenzten Stücken ruhig zusammengefaßt wird, kann sie sich in ihnen zu voller Pracht erheben. Daher wird denn auch das Stillleben wieder häufiger als früher, weil sich da die Umgrenzung, Kraft und Ordnung der Farbe nach Wunsch stellen läßt. Beispiele dafür in unserer Galerie die Stilleben von Moll und Purrmann, der ebenfalls bei Matisse gearbeitet hat.

Abbildung 94 *Heinrich Nauen*

Nach ähnlichem Ziel strebt auf eigenem Wege *Heinrich Nauen:* Ungetrübtheit und Ungebrochenheit der Farbe, darum Einfangung des Naturgebildes in einfachen festen Linien, wenigen großen Flächen. Außerdem sind Linien und Flächen zu einem festen rhythmischen Gefüge geordnet. Die Skizze einer Landschaft (Abbildung 94) weist auf diese Absichten des mit ernster Anspannung um seine Kunst ringenden Malers hin.

Rhythmische Verfestigung der Bildform ist das Ziel einer Richtung, die als Kubismus berühmt ist. Da wird nicht die Farbe stilisiert, sondern die räumliche Erscheinung. Die Oberfläche der Dinge, in der Natur meist unbestimmt sphärisch, wird zerlegt in

Abbildung 95 *Lyonel Feininger*

fest umrissene Flächen, die von scharfen geraden Linien begrenzt sind und in klaren Winkeln zueinander stehen; deutlich ist dabei nur die Ausdehnung und Winkelung der Flächen, nicht aber ob sie sich dem Beschauer entgegen heben oder sich in die Tiefe senken. Außerdem schieben sich vielfach solche Flächengruppen, kubische Einheiten, ineinander, ihre Achsen schneiden sich, ihre Wände durchsetzen sich. So entsteht ein merkwürdiges Gebilde räumlich scharfen Flächengefüges, eine geschlossen rhythmische Ordnung der ganzen Bildform. Seltsam wirkt es auf das Auge, das daran nicht gewöhnt ist, wenn nun in diesem kristallartigen Geschiebe Formwerte eines Stillebens, einer Landschaft, eines Kopfes erscheinen. Bei dem Stilleben und der Landschaft wer-

den gern — im Unterschied von der Matisse-Richtung — hartkantige Gegenstände gewählt: Musikinstrumente, scharfwinklige Bau-Massen, Kirchen mit spitzen Türmen, Steinbrücken. Die Landschaft von *Lyonel Feininger*, Oberweimar (Abbildung 95), eine gewölbte Brücke zwischen Gebäuden, möge einen Begriff von dieser Art der Formgestaltung geben. Die Umwandlung der Natur zu dem Kunstgebilde ist hier noch wesentlich stärker als in dem Mollschen Aquarell.

Beide Arten setzen Betrachter voraus, die im Kunstwerk nicht vor allem ein Stück Natur genau wiedererkennen, sondern Formgebilde eigenen Rechtes sehen wollen. Seit einem halben Jahrhundert hatte man gelehrt, daß die Kunst nur um der Kunst willen da sei, und daß es nicht auf den Inhalt ankomme; ferner, die Natur solle nicht dargestellt werden wie sie ist, sondern wie der Künstler sie sieht. Diese Lehre des Impressionismus ist nun bis zu Folgerungen ausgebaut, die ihre ursprünglichen Vorkämpfer nicht mehr mitmachen. Jene beiden Arten der Bildabsicht sind aber nicht nur Folgerungen aus der Lehre, sondern vor allem Gegensätze gegen die Formgebung des späteren Impressionismus, gegen das Auflösen der Farbe und die Verunklarung der räumlichen Gestalt des Einzelnen.

Ein Vorkämpfer des neuen Formwillens war *Franz Marc*, ein hochbegabter Künstler, der im Kriege gefallen ist. In seiner Zeitschrift, dem »Blauen Reiter«, trat er stürmisch für die neue Kunstanschauung ein. Unsere Sammlung bewahrt neben anderen Zeichnungen eine Reihe von Postkarten, die er an die Dichterin Else Lasker-Schüler gerichtet hat; die Aquarelle auf den Karten spiegeln Stimmungen und Erlebnisse des Künstlers oder berichten von seinen Arbeiten. Die Antilope (Abbildung 96) ist

Abbildung 96 *Franz Marc*

eines dieser äußerst reizvollen Blätter. Das Tier ist, wie immer bei Marc, in seinem Wesen fein beobachtet und wiedergegeben; die Umgebung, Felsen, Himmel, zu scharf umgrenzten Flächen gestaltet, die Farben des Felles klingen darin leise wieder, dazu dann starkes Blau und Rot, mildes Lila – das Ganze ein entzückendes Gedicht aus liebender Naturbeobachtung und frei spielender Form.

Auch in der Bildhauerei strebt das jüngere Geschlecht nach Verfestigung der Form. Rodin war der Meister impressionistischer Anschauung in der Behandlung des Marmors, weiches Licht schimmert über die zart atmende Oberfläche; aber der Block bietet keine bestimmte Schaufläche, man muß um ihn herumgehen, und der Umriß ist oft zerfahren. Im stärksten Gegensatz dazu gab

Maillol eine klare kubische Ordnung der Massen, in deutlichen Ansichten und mit ganz schlichten Umrissen; und Minne formte in freier Anlehnung an gotische Bildwerke stärksten Ausdruck. *Wilhelm Lehmbruck*, früh verstorben, ist in Deutschland der begabteste Erfüller solcher neuer Strebungen. Als Beispiele seines Formwillens zeigen wir hier zwei Skizzen gleichen Gegenstandes, Frauenraub (Abbildung 97 und 98); der Unterschied zwischen den beiden Blättern läßt die Richtung der Gestaltungs-Absicht deutlich erkennen. In dem kleineren erscheint die Frau vorschreitend, von der Seite gesehen, der Mann in Vorderansicht; das Ganze ist nur erst ein erlebnishafter Einfall, noch nicht zur plastischen Klarheit durchgearbeitet. Der zweite Entwurf bedeutet dann eine wesentlich straffere Fassung. Die Frau ist in die Knie gesunken, die Linie der Unterschenkel schließt unten klar ab, der Boden ist mit ein paar Strichen angedeutet, das vorgesetzte Bein des Mannes stützt sich auf diesen Boden; auf der ersten Skizze fehlt der untere Abschluß. Dort standen die beiden Körper, Seitenansicht und Vorderansicht, hintereinander; hier ist der Rumpf des Weibes in die Bildfläche gedreht, beide Körper wirken als e i n e plastische Schicht. Die Köpfe, in rechtem Winkel zu einander, führen in die Bildecken hinein und gestalten sich mit der emporstoßenden Schulter zu einem Ornament, während in der früheren Skizze die Formen oben noch zufällig erscheinen, ungeordnet. Der angehobene Oberschenkel des Mannes entspricht der Schulterlinie, zugleich der Kopfhaltung der Frau, der Unterschenkel wieder der Kopfachse des Mannes. Scharf und groß schneidet der durchgedrückt ziehende Arm durch das Ganze, stärkster Ausdruck des Vorgangs. Auch in dem ersten Entwurf ist dieser Arm ähnlich gehalten, aber nicht so straff; außerdem ist er hier nun in die

feste Ordnung aller Diagonalen einbezogen, und zusammengefügt mit dem Unterarm der Frau; von Ellbogen zu Ellbogen läuft die Linie, links von den sanft am Bildrande herabfließenden Kurven ausgehend, rechts in den mächtig ausgebuchteten

Abbildung 97 *Wilhelm Lehmbruck*

Umriß der Gruppe vorstoßend. Dieser Gegensatz zwischen rechts und links ist hier scharf ausgearbeitet, in ihm formt sich der Unterschied zwischen der müd-weichen Haltung der Frau und der stürmischen Bewegtheit des Mannes. Dort widersprechen sich die Bewegungen, hier klingen sie als Akkord zusammen. Die

Abbildung 98 *Wilhelm Lehmbruck*

Stellung des weiblichen Körpers läßt uns fühlen, daß dem Künstler inzwischen der Zauber gotischer Grazie aufgegangen ist, und gotisch, etwa im Sinn Minnes, ist auch die Formgebung des männlichen Körpers, die harten Schulterlinien, der schmale Kopf, während wir in der früheren Skizze noch die vollen weichen Formen Maillols sehen: Kopf und Schultern des Mannes, die Rundlichkeit seines Armes, oder die Linie vom Scheitel bis zur Brust der Frau. Zugleich ist die Zeichenweise freier und meisterlicher geworden, rasch und wie spielend fährt der Stift über das Papier und setzt das Wesentliche der Form sicher und doch weich hin.

Wem an diesen beiden Blättern die Gestaltungs-Absicht klar geworden ist — die Schärfung des Ausdrucks, die Verfestigung der Form, die Klärung der Achsen und der Raumschichtung, die Einordnung in das Bildviereck, alles im Gegensatz zu der impressionistischen Art — der wird die Werke der jüngeren Bildhauer unserer Tage mit lebendigerem Erleben betrachten.

Neben dem Willen zur gesetzmäßigen Klarheit der zeichnerischen Form, Bildhauern und Malern gemeinsam, findet sich in der Malerei auch ein neues Gefühl für die Farbe. Der Impressionismus hatte sich zwar von der Trübheit und Mattigkeit der früheren Ölmalerei abgewandt, man stellte die Staffelei ins Freie und suchte die Zartheit der Farbe im zerteilten Licht wiederzugeben, das Einzelne jedoch ging dabei auf in dem Flimmern des lichten Gesamttones; die Absicht war stets, dem Eindruck der Natur auf das kühl und scharf beobachtende Auge möglichst nahezukommen, hauptsächlich in der Erscheinung des Ganzen. Nun aber wurde die selbständige Schönheit und vor allem die innere Ausdruckskraft der Farbe wieder entdeckt, die mystische Glut gotischer Glasfenster mit neuer Inbrunst gesehen.

Abbildung 99 *Emil Nolde*

Emil Nolde gibt in seinen Gemälden stärksten Empfindungsausdruck durch die Farbe, durch die innere Lebendigkeit der einzelnen Farbstücke und ihren seltsamen Zusammenklang. Kurz vor dem Kriege reiste er nach der Südsee, gelockt durch die schwere Pracht der Farbe, die anderen Malern schon Anregung zu neuer Malkunst gegeben hatte, entgegen dem hell-einheitlichen Ton der Seine-Landschafter. Eine große Zahl von Aquarellen, die Nolde auf dieser Reise gemalt hat, wurde unserer Sammlung vom Kolonialamt überwiesen; eines davon ist der tanzende Krieger (Abbildung 99). Hier ist nicht, wie in vielen Gemälden Noldes, ein inneres Erlebnis in Farben gestaltet, sondern ein äußerer Eindruck der Wirklichkeit frei wiedergegeben. Aber gerade weil manchem Betrachter Noldescher Bilder ihr Wesen ein Rätsel bleibt, das er nicht lösen kann oder will, ist es vielleicht gut, wenn er vor einer solchen Zeichnung sieht, welche Meisterschaft diesem Künstler im Gestalten der Erscheinung zu Gebote steht. Frei und lebendig die Bewegung, rasch hingeworfen das Wesentliche der Form; und nun die Farbe ganz weich und flüssig, frei zwischen und über den Form-Umgrenzungen, die mit breiten Pinselstrichen hingeschrieben sind, körnig auf dem rauhen Papier. Die Farbflächen sind zusammenhängend, ineinanderfließend; und die Eigenheiten der Wasserfarbe, Schwierigkeiten für den Anfänger, werden hier zu formbildenden Reizen: das weiche Fließen, das wolkige Ineinandergehen, das rasche Auftrocknen, das scharfe Randbilden. Ein paar Kraftstellen sind mit Deckfarbe aufgesetzt. Das helle Papier spricht überall mit, zwischen dem raschen Fluß der Wasserfarbe, die Lebendigkeit des Eindrucks erhöhend. Blickt man zurück auf die sauber umgrenzten Flächen in Overbecks Erweckung von Jairi Töchterlein, auf die unend-

Abbildung 100 *Christian Rohlfs*

lich sorgsame Einzelarbeit in Menzels Hildebrandstraße, so sieht man, bis zu welchen äußersten Möglichkeiten die gleichen handwerklichen Gegebenheiten entwickelt werden können.

Wieder anders die Behandlung der Wasserfarbe in dem Apfelstilleben von *Christian Rohlfs* (Abbildung 100), unter ausgiebiger Verwendung von Deckfarben, fast wie Pastell wirkend. Ist in Noldes Gemälden die Farbe Vermittler tiefer und oft rätselhafter seelischer Spannung, so ist sie bei Rohlfs Niederschlag einer urtümlichen Sinnenfreudigkeit. Die Farbe in dem Stilleben glänzt und leuchtet, lacht und lockt.

Man nennt oft die Künstler neuer Gesinnung zusammenfassend Expressionisten, als seien sie Vertreter eines bestimmten einheitlichen Formgrundsatzes, und in manchen streitbaren Äußerungen

wird sogar von einer Clique geredet. Nichts könnte verkehrter sein, das Gemeinsame ist nur der Gegensatz zu dem Früheren, und die Leidenschaft des Gestaltungswillens, die freilich den im gewohnten Geleise der Bildvorstellung fahrenden Betrachter oft verwundert oder gar erschreckt, und die außerdem zu vielen oberflächlichen und sinnlosen Nachahmungen führt. Die Verschiedenheit der Absichten wird recht deutlich, wenn wir uns von Nolde und Rohlfs, diesen beiden Farben-Künstlern, zu *Oskar Kokoschka* wenden, der ebenfalls ein Meister der Farbe ist und des malerischen Vortrags, aber wieder in ganz anderem Sinne.

Die große Zeichnung einer weiblichen Halbfigur (Abbildung 101) zeigt auf hohem säulenhaftem Hals einen Kopf von reich bewegten Formen, deren Linien fest und stark gegeben sind; zwischen ihnen werden Bewegung und Lichtwerte der Oberfläche von dem unruhig fahrenden Stift gleichsam abgetastet. Der Ausdruck, besonders in den großen Augen und dem leicht geöffneten Mund, ist stark, und doch fast geheimnisvoll verkapselt — wie das ganze Wesen dieses Künstlers eine seltsame Mischung von äußerster Erregbarkeit und scheuer Verschlossenheit ist. In seinen Bildnissen gibt er „das zweite Gesicht", fühlt sich in das innere Sein der Menschen hinein; und der Vortrag, in den Gemälden wie hier in der Zeichnung, offenbart zugleich die Feinheit und den raschen Pulsschlag dieser zarten und leidenschaftlichen Künstlerseele.

Max Pechstein ist unter den Vorkämpfern neuer Formabsichten am schnellsten bekannt und geschätzt worden. Geschlossene Flächen kräftigster Farbe und rhythmische Formordnung sind die Hauptwerte seiner Gemälde. So in dem Aquarell von der Riviera (Abbildung 102): große Stücke starker Farbe; besonders leuch-

Abbildung 101 *Oskar Kokoschka*

Abbildung 102. *Max Pechstein*

tend das Smaragdgrün des Wassers und das rötliche Gelb des Hauses, vermittelnde Töne dazwischen; Streifen von freigebliebenem weißem Papiergrund — Boote, Meeresschaum — lassen die Farben um so klarer erscheinen. Die kleineren Formen der Boote, der gerefften Segel, des Netzes begegnen als kürzer schwingende Linien den breiter wogenden Umgrenzungen der großen Farbflächen. Wie Taktstriche zwischen den Bogen des Netzes die stehenden Fischer; andere, stärker bewegt, vorn vor dem Wasser, rot gegen das komplimentäre Grün. Aus dem Natureindruck ist ein höchst reizvolles Spiel großer und kleiner Farbflächen entwickelt, die sich gegenseitig steigern und auswiegen, zugleich ein fester und bis ins einzelne durchgeführter Rhythmus kräftigerer und schwächerer Linien.

Abbildung 103 *Max Pechstein*

Dieser Sinn des Künstlers für rhythmische Bildordnung befähigt und drängt ihn zu Aufgaben, bei denen sie das Wesentliche ist: Wandbilder, Mosaiken, Glasgemälde. Der Entwurf zu einem farbigen Fenster (Abbildung 103) — auf durchsichtigem Papier und eigentlich gegen das Licht zu betrachten — ist ein Beispiel solcher

Art von Erfindung und Durchführung. Die Formen sind stark vereinfacht, so daß sich geschlossene Stücke leuchtenden Glases ergeben; die haltenden Metallstreifen zwischen den Scheiben dienen zugleich als kräftige Umrisse der Gestalten und als Begrenzungen der Hauptformen. Die Bewegung der Glieder fügt sich, zusammen mit den Verzierungen des Grundes, zu klarem Linienspiel, in Einheit mit den glühenden Farben, die ebenfalls ganz vereinfacht sind, leuchtendes Gelb und Rot, tief funkelndes Blau; Figuren, Grund und Umrahmung auch in der Farbe rhythmisch geschlossen. Dies Blatt diene hier als Hinweis auf die reichen Möglichkeiten schmückender Bild-Erfindung, die sich für die gegenwärtige Kunstübung erschließen, nach der Abkehr von der Form- und Farbaufsplitterung des Impressionismus, von der genauen Wiedergabe aller Zartheiten in der Erscheinung der Wirklichkeit.

Endlich noch zwei Blätter von *Erich Heckel;* zunächst der Frauenkopf (Abbildung 104). Wieder steht die Erfassung und Darstellung der gegebenen Form in scharfem Gegensatz zu der Absicht des Impressionismus. Dieser sah die Oberfläche der Erscheinung, das Gleiten der Farbe und des Lichtes, mit einer bis dahin unerhörten Reizsamkeit. Wir haben in unserer kurzen Übersicht beobachtet, wie in Leibls Zeichenweise solche Erfassung der Wirklichkeit sich ausspricht. Sie ist dann immer weiter ausgebildet worden, man suchte das Flüchtige, Bewegte, kaum Greifbare des Eindrucks zu geben. Hier nun eine ganz andere Einstellung. Das Entscheidende ist der Bau des Kopfes, man spürt das Gerüst der Knochen, und man sieht scharf ausgesprochene Flächen, deren Ausdehnung und Stellung durch den tragenden Knochenbau bestimmt wird. Sie begegnen sich in möglichst klaren Linien. Durch die verschiedene Helligkeit der einfach schraffierten Flächen und durch den Verlauf

Abbildung 104 *Erich Heckel*

der umgrenzenden Linien wird es deutlich, in welchen Winkeln die Ebenen zu einander stehen. Man erlebt das Ganze als ein räumlich klares Gebilde, das man, wie beim Kristall, in der Gestalt und Winkelung der Flächen begreift. Die Formabsicht des Kubismus hat die Anschauung des Künstlers in bestimmter Richtung geklärt; dazu kam noch die Gewöhnung an das Schnitzen breitflächiger Holzfiguren.

Mit dieser Ausschleifung der Oberfläche zu wenigen, klar gegen einander gestellten Ebenen verbindet sich eine ebenso starke Steigerung der Linie. Der Impressionismus verwischt, wie die feste Fläche, so auch ihre Umgrenzung, er lehrt daß es überhaupt keine Linie gibt; wo etwa die Nase steht, da setzt er ein paar ganz merkwürdige Flecken hin, und sie ergeben, je nach der Meisterschaft des Künstlers, den lebendigen Eindruck der Form. Hier dagegen Nase, Mund, Augen — alles mit wenigen starken Strichen gezeichnet. Wie die Umschalung der kubischen Form in den Flächen stilisiert ist, so auch in deren Grenzen. Der Künstler neigt dazu, die Form groß zu sehen, mächtige Linien zu geben, und einfache, die nur das Wesentliche vermitteln sollen.

Und wie die Flächen in klaren Winkeln gegeneinander stoßen, so die Linien; man sehe etwa, wie die Nasenspitze in scharfen Winkeln gezeichnet ist, oder der Jochbogen.

So ist das Naturgebilde kubisch stilisiert, die Zahl der Flächen ist gering, die Wirkung auf wenige, ganz wesentliche Formen im Bau des Kopfes zusammengefaßt, die Flächen und Winkel bilden ein festgefügtes, merkwürdig reizvolles Ornament. Zugleich aber spricht aus diesem Gegeneinander der Linien und Flächen ein starker Ausdruck, der sich im Mund und den großen Augen sammelt, mit den hochgeschwungenen Brauen und den schweren

Abbildung 105 *Erich Heckel*

Lidern; wir empfinden die Seele der Dargestellten und damit die Seele des Meisters. Das Antlitz ist Träger des Ausdrucks, die übrigen Bildteile begleiten ihn nur, vervollständigen das Ornament.

Was uns in der schlichten Kopfstudie Heckels fesselt und ergreift, das ist auch der entscheidende Wert in reicheren Figurenbildern und in Landschaften.

Ein Beispiel solcher innerer Belebtheit der Landschaft ist die farbige Seestudie (Abbildung 105), entstanden während des Krieges in Ostende. Die Farbe ist in wenigen Tönen locker hingesetzt, Grau, Gelbgrün, Blau, und vorn am Ufer Rot; der Papiergrund spricht überall mit. Unendlich zarte Abstufung dieser klar gegeneinander stehenden Töne; lange Pinselzüge — besonders in den Wolken — die rundlich ansetzen und in leichtem Schwung gruppenweise aneinander gereiht sind. Aus der Umgrenzung der Farbflächen und ihrem Gegeneinander, aus der breiten, raschen Pinselführung ergibt sich eine reiche lichte Farbigkeit und zugleich das lebendige Gebilde: bewegtes Wasser, Kampf des Lichtes mit schweren Wolken. Und dies Gebilde ist nicht nur mit dem Auge gesehen, das für die Erscheinung eines Stückes Wirklichkeit empfänglich ist, nicht nur mit dem rhythmischen Gefühl, das aus der Bildfläche ein wohlgeordnetes Ornament macht — sondern vor allem mit der Seele: Meer und Himmel sind Teile des unendlichen All, in ihnen webt ewiges großartiges Sein; der Künstler lauscht diesem Klang, bannt ihn mit den Mitteln seiner Kunst. Solches Empfinden für die Landschaft ist im Grunde ähnlich wie ein Jahrhundert vorher bei Kaspar David Friedrich, aber gegen dessen ruhige, still beschauliche Stimmung erscheint der Geist des Modernen unruhiger, fühlt in der Natur nicht friedlichen Glanz, sondern Erregung, Drohung, Kampf.

Wir haben einen Gang durch die deutsche Kunst des vergangenen Jahrhunderts gemacht, haben betrachtet, was wir an unserem Wege fanden. Keine vollständige Durchkreuzung des Gebiets, vieles blieb beiseite liegen; ganze Künstlergruppen fehlen, die ihrer Zeit die größte Beachtung fanden; bei den Bildhauern eine große Pause zwischen Schadow und Gaul. Unsere Sammlung ist an manchen Stellen unvergleichlich reich, an anderen setzt sie aus, und natürlich war die Auswahl der Blätter zunächst einmal durch den Bestand bedingt.

Was die Galerie an Zeichnungen lebender Künstler enthält, ist fast ganz erst in neuester Zeit erworben worden; von den jüngeren Meistern, mit Slevogt und Corinth beginnend, bis zu den jüngsten, die wir zuletzt besprachen, war noch 1917 überhaupt nichts vorhanden.

Wenn unser Weg auch nicht ganz planmäßig sein konnte, so führte er uns doch zu einem großen Reichtum an Köstlichkeiten. Jedes dieser Blätter will eingehend betrachtet und erlebt sein, so gründlich wie es seinem eigenen Wert und der Liebe des Beschauers zur Kunst entspricht.

Die Ausstellung der hier besprochenen Zeichnungen — das wiederholen wir noch einmal aus dem Vorwort — ist als Anregung und Vorbereitung zum Studium der Schausammlung gedacht; und so sollen auch die Darlegungen dieses Buches dazu helfen, den künstlerischen Sinn in den verschiedenerlei Gruppen unserer Sammlung möglichst lebendig zu erfassen. Sie sind nur Hinweise auf den Reichtum dieses kostbaren Schatzes.

Gewiß vermittelt eine solche Auswahl von Zeichnungen nicht die Kenntnis der Hauptarbeiten und des Umfangs der einzelnen Künstlerwerke, wohl aber des Eigenen der Persönlichkeiten in ungetrübter Klarheit.

Das gilt auch für den sonst schon erfahrenen Kunstfreund. Wir haben immer wieder darauf hingewiesen, wie wesentlich das Sehen und das Erleben der Zeichnungen ist, wenn man die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts wirklich verstehen will. Wer alle Galerien aufmerksam durchwandert hat,

kennt doch die deutsche Malerei, besonders der älteren Jahrzehnte, so wenig, wie etwa ein eifriger Theaterbesucher die deutsche Dichtung oder gar die deutsche Musik kennt.

Und das ist nicht so gemeint, als ob nun die Zeichnungen immer nur Hinweise wären auf etwas, das gar nicht oder nicht rein ans Licht kam, als ob nur das Ölgemälde das Ziel aller Malerei wäre. Die Galerien und Ausstellungen haben diesen Irrtum gefördert, früher dachte man nicht so, und ganz früher gab es überhaupt keine Ölbilder, sondern Fresken, Mosaiken, Miniaturen. Die Zeichnung ist vielmehr ein Kunstwerk für sich und will als solches genossen sein.

Wie die Zeichnungen nicht nur Ersatz für Ölgemälde sind, so nehmen wir sie auch nicht bloß als Beispiele der Entwicklung. Wenn wir den Entwurf eines Nazareners sehen, so ist es erstens nicht entscheidend, wie er bei der Ausführung in Öl geraten wäre, und zweitens nicht, was im Lauf der Geschichte aus dieser Art des Kunstwollens geworden oder durch sie beeinträchtigt sein mag. Betrachten wir eine Blume oder ein Tier, so können wir erforschen, wie sich die Art in den aufsteigenden Stammbaum der organischen Welt einordnet, das ist Wissenschaft; es gibt aber auch eine Freude an Form und Farbe und Leben, die nur meint was sie vor sich hat. Solche Einstellung ist gegenüber Kunstwerken die fruchtbarste. Nicht auf die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Entwicklungslinie und die Stellung darin kommt es an, sondern auf die Kraft und Feinheit künstlerischen Lebens, und die Fähigkeit es zu formen; die Art der Form ist durch die Eigenheit dieses Lebens wesentlich bestimmt. Und es kommt andererseits darauf an, ob der Betrachter sich nur auf eine bestimmte Weise zu sehen, Welt und Leben zu erfassen, einstellen kann, oder ob er innerlich reich genug ist, verschiedene Ausformungen des menschlichen Geistes, oder hier wenigstens des deutschen Geistes, verstehen zu können und erleben zu wollen.

Das Gelände, durch das unser Gang führte, ist reich bewegt und sehr verschiedenartig bewachsen. Die französische Kunst könnte man eher mit einem wohl ausgerichteten Park vergleichen, wo alles einzelne Leben sich einer einheitlichen Anlage einordnet. Das hat verschiedene Gründe: die Zusammenfassung des geistigen Lebens in Paris, die Einstellung des Empfindens in klares Denken, und das Festhalten am Bewährten. Die deutsche Kunst blüht auf vielerlei Boden unter überall verschiedenen Bedingungen, der Künstlertrieb ist

nicht immer durch klare Bewußtheit gelenkt und durch kritische Reibung geschliffen, und neues Wollen wirft oft alles glücklich Erreichte beiseite. Es ist nicht richtig, eine Betrachtungsweise, die in Paris angemessen sein mag, auf Deutschland zu übertragen; man bekommt wohl eine Vorstellung wenigstens von den Hauptwirkungen des Parks, wenn man durch die Mittelallee geht; in dem vielachsigen, unübersichtlichen Gelände der deutschen Kunst muß man schon umherwandern. Es ist eine Selbstberaubung an lebendigem Erbe, wenn man irgendeine dünne Entwicklungslinie zieht, und alles andere beiseite läßt, bedauernd oder gar grollend, daß es nicht zu dieser Linie gehört.

Wir haben allerdings auch auf den Weg der Entwicklung hingewiesen: aber nicht um über sie zu richten, oder gar um den Leser zur Parteinahme für bestimmte Formabsichten zu überreden, sondern nur um den Standpunkt anzudeuten, von dem aus jedes Werk am besten zu erleben ist. Auf das Erleben kommt es an, nicht auf selbstgefälliges Aburteilen. Welche Werke, welche Arten von Kunst das Erlebnis auslösen, und in welcher Stärke, das ist durch die persönliche Anlage des Betrachters bedingt. Überredung kann nur bei oberflächlichen und unselbständigen Lesern anschlagen, und bei solchen die ihre Kunstmeinungen aus Büchern oder Gesprächen gewinnen; derart nachgebetete Ansichten sind für den Einzelnen wertlos und im Gesamtleben der Kunst schädlich. Wir denken dagegen an Leser, die wohl geführt, aber nicht bevormundet werden mögen.

In der Kunst entscheidet nicht die Richtung, sondern der Wert der einzelnen Leistung. Ein gutes impressionistisches Werk ist besser als das schlechte eines Deutsch-Römers, und umgekehrt. Unsere Bewertung liegt hier in der Auswahl der Blätter: aus den verschiedenartigen Richtungen sind die Beispiele, soweit es anging, so ausgesucht, daß sie die jeweilige Einstellung des Kunstwillens und die Gabe zur Gestaltung möglichst bezeichnend und möglichst vollkommen veranschaulichen. Und der Sinn unserer Ausführungen war es nicht, mit Worten zu umschreiben, was auf den Blättern zu sehen ist, oder gar vorzuschreiben, was eigentlich zu sehen sein sollte: der Betrachter muß selber schauen! Wir wollten, so genau es im gedruckten Worte möglich war, innerhalb der Mannigfaltigkeit dieser hundert Meisterzeichnungen auf die so verschiedenen Werte hindeuten, die erlebt werden sollen, zum Erlebtwerden geschaffen sind. Wer solcher Hinweise nicht bedarf, mag dies Buch getrost beiseite legen.

SPECIAL 83-B
8214

THE GETTY CENTER
LIBRARY